BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

In sto casseta mostro el Mondo novo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa. e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 4 - APRILE 1941 - XIX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA VEZIO ORAZI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 4 - APRILE 1941-XIX

Appunti per un film su Goethe e l'Italia

Evidente presupposto di una collaborazione italo-germanica nel campo cinematografico è che gli argomenti dei soggetti, per i film da prodursi, interessino entrambi i Paesi. Uno di tali argomenti, notevole anche dal punto di vista internazionale, mi sembra sia: Goethe e l'Italia.

Molti, se non tutti, sanno che Goethe ha compiuto un viaggio in Italia: ma un film non può essere il documentario di un viaggio in cui il protagonista ha sopratutto interessi culturali e artistici e un contegno distaccato di straniero benevolo verso uomini e cose che non rientrano in tali interessi.

A cominciare dalla prima tappa del suo viaggio — durato un triennio — Goethe osserva la vita nelle città e nelle campagne, raccoglie i discorsi degli abitanti della penisola, appunta osservazioni sui loro costumi, la loro mentalità, il loro stato di cultura. Non è certo una ricostruzione goethianamente intesa del « colore locale » del Paese dove fioriscono gli aranci che può servire al nostro scopo. Questo aspetto del viaggio, nella migliore delle ipotesi, può servire da sfondo a una vicenda cinematografica; come, del resto, l'altro che si è detto, d'indole culturale: le passeggiate artistiche, le visite ai musei, ai templi e alle antichità romane, i disegni, ecc.

Quanto agli incontri di Goethe in Italia, essi riguardano sopratutto il gruppo di pittori e artisti tedeschi e stranieri, da Tischbein alla Kaufmann, allora residenti a Roma; rapporti che rientrano, insieme agli incontri con Vincenzo Monti e il Filangieri, nell'aspetto culturale del viaggio e hanno uno scarso interesse dal punto di vista cinematografico.

I rapporti più umani e originali si potrebbero ricercare nei contatti di Goethe con le donne con le quali egli ha avuto relazioni sentimentali.

Se esaminiamo il *Viaggio in Italia*, non troviamo che due Italiane su cui Goethe abbia fermato la sua attenzione in modo però assai fugace e superficiale. In nessuno dei due casi si possono rintracciare nè gli elementi di una vicenda sentimentale nè quelli di un dramma intimo di qualche entità.

La prima è « la principessina » e precisamente: Teresa Filangieri Fieschi Ravaschieri, moglie di Filippo Ravaschieri, principe di Satriano, così appellata per la sua vivace giovinezza, che invita Goethe a un pranzo nel suo palazzo di Satriano. (Si veda: GOETHE: *Viaggio in Italia*, vol. II, pag. 29). Tale pranzo resterà impresso nella memoria di Goethe per la partecipazione di numeroso clero e per i frizzi indiavolati lanciati dalla principessina all'indirizzo di questo. Sebbene Goethe racconti alcuni anneddoti che spiegano il carattere birichino della Satriano, i suoi rapporti con lei si esauriscono in questo pranzo.

La seconda è « la bella milanese » e precisamente Maddalena Riggi, già fidanzata con Giuseppe Volpato, incisore, al momento della sua conoscenza con Goethe. (Si veda: *Viaggio in Italia*, vol. III, pag. 89). È proprio tale fidanzamento che impedisce a questa relazione di breve durata, di assumere un'importanza sentimentale. Goethe conosce Maddalena in una pensione d'artisti a Castel Gandolfo e simpatizza con lei in una serata di gioco a carte e in una mattinata di lezione d'inglese. Avviato appena ad intenerirsi del fascino della bella italiana, Goethe riceve una doccia fredda dalle signore anziane della pensione che si affrettano a fargli sapere la notizia del fidanzamento della ragazza. Goethe si ritira in buon ordine e si consola con le bellezze della natura.

Sarebbe facile ma arbitrario costruire un romanzo fra Goethe e la « bella milanese », romanzo che Goethe per il primo, non senza proposito e ragionamento, volle evitare. « Avevo età ed esperienza sufficienti — egli scrive — per rientrare in me, sia pur con dolore. Sarebbe abbastanza strano, dicevo a me stesso, se un destino simile a quello di Werther venisse a raggiungerti a Roma, per guastare d'un colpo una situazione così importante e che finora hai saputo mantenere con tanto successo ». (Si veda: *Viaggio in Italia*, vol. III, pag. 95). È evidente dunque che bisognerebbe non solo inventare una vicenda ma travisare di molto la figura del poeta per farla agire secondo un altro ordine di idee.

Poichè, come si è visto, nel suo viaggio in Italia, Goethe si è sottratto a possibili impegni sentimentali, vediamo ora quali sono le

altre donne che, nella sua lunga vita, prima o dopo le due Italiane, hanno avuto con lui rapporti più intimi e profondi e quale interesse tali rapporti possono avere dal punto di vista cinematografico che si è detto in principio.

Federica è la fanciulla di campagna, conosciuta amata e abbandonata da Goethe studente. Essa sarà poi l'ispiratrice della Margherita del « *Faust* ». (Si veda: HERMANN GRIMM - « *Goethe* », pag. 51).

Lotte Buff, fidanzata del suo amico Kestner. Il poeta l'ama, ma da lei egli prende bruscamente congedo per non addolorare l'amico. Lotte è l'ispiratrice della Carlotta del « *Werther* ». (GRIMM: *op. cit.*, pag. 169).

La baronessa von Stein, l'amica dei primi dieci anni di Weimar, donna sposata, che accoglie Goethe nella sua intimità ed è per il poeta la confidente intellettuale ed amorosa. Il viaggio in Italia interrompe questa relazione che Goethe si rifiuta di riprendere al suo ritorno.

Cristiana Vulpius, la bella popolana che, al ritorno di Goethe dall'Italia, questi si prende in casa quasi in aperto contrasto con la società di Weimar di cui non sopporta nè le critiche nè le imposizioni. Cristiana sarà la confidente delle sue ricerche botaniche, la madre di suo figlio e infine la moglie da lui sempre difesa. (GRIMM: *op. cit.*, pag. 253). Si è fatto per Cristiana il paragone con Santippe...

Infine, *Ulrica von Lewetzow*, la fanciulla di cui si innamora Goethe settantenne,,, fugace ma veemente passione, ultima fiamma che attenta la fredda serenità olimpica del poeta e da questi soffocata in sul nascere. (GRIMM: *op. cit.*, pag. 397).

Se Federica o Lotte, se Lilli, Cristiana o Ulrica, come donne che accompagnano il poeta nella sua vita e, a seconda dell'età, dei suoi umori e delle circostanze, intrecciano con lui romanzi più o meno interessanti e significativi, esse non hanno però alcun legame diretto o indiretto con l'Italia.

Pertanto, se tali romanzi potrebbero essere studiati utilmente da un punto di vista cinematografico strettamente germanico, essi non rientrano nel presupposto di un film su Goethe in collaborazione italo-germanica. Da tale punto di vista, scartate le donne incontrate da Goethe in Italia perchè troppo effimeri i suoi rapporti con esse, scartate le altre donne del poeta perchè parte di un mondo che è soltanto germanico, non si vedrebbe la possibilità di un film in collaborazione se

non invertendo i termini del problema e cioè: trovare un personaggio, italiano o in stretti rapporti con l'Italia, nella cui vita Goethe sia entrato profondamente. Tale personaggio non può essere nè la principessina, nè la bella milanese per le ragioni che si sono dette, bensì una italiana che Goethe ha conosciuta in Germania. Tale personaggio è veramente esistito: Bettina Brentano von Arnim.

È Bettina la figlia del ricco commerciante italiano Pietro Antonio Brentano, nato a Tremezzo sul lago di Como e stabilitosi a Francoforte sul Meno. I rapporti tra Goethe e Bettina sono legati a una vicenda fresca e malinconica della giovinezza del poeta. Goethe, ancor sconosciuto, frequentava a Francoforte, giovanissimo, la casa della signora Laroche, nota letterata e donna autoritaria. Invaghitosi di Massimiliana, figlia della Laroche, Goethe vede questo amore stroncato sul nascere dal matrimonio col vedovo Pietro Antonio Brentano imposto dalla madre alla figlia.

Settima nata da questa unione è appunto Bettina. Goethe sta compiendo allora il suo viaggio in Italia. Egli è già famoso in Germania e lo sarà ancor più quando Bettina, sensibilissima e romantica creatura, s'aprirà precocemente al mondo della poesia. Dalle sue lettere, dai suoi scritti, dalle lettere di suo marito Arnim, dalla corrispondenza di suo fratello Clemente appare chiaro non solo che Goethe entrò profondamente nella sua vita e influì in modo decisivo sulla formazione della sua personalità, ma improntò dell'ideale goethiano le aspirazioni, il mondo morale e sentimentale della ragazza.

Bettina ha avuto dalla natura un'indole spiccatamente fantasiosa. Per lei è una continua trasfigurazione della fantasia che si manifesta all'esterno con un comportamento del tutto indipendente. Essa siede piuttosto sui tavoli che sulle sedie, si sdraia piuttosto sui tappeti che sui divani, si arrampica dovunque pur di essere in alto. Se visita una città nuova, ciò che per primo l'attrae è la torre più alta del luogo, di dove poter dominare lo spazio. Questa sua smania delle torri ha un valore simbolico. Anche umanamente essa aspira alle torri, a ciò che sovrasta e domina dall'alto: all'uomo di genio.

Allevata in una famiglia numerosa, nessun controllo, nessun freno intervengono a dirigere e mitigare questa sua esaltazione. Chi influisce di più sulla sua giovinezza, sono tre esseri, esaltati essi stessi dalla

poesia, tipici romantici dell'epoca: Carolina di Gunderod, l'amica poetessa che si uccide per amore. Clemente, il fratello letterato, che si butta a capofitto nelle avventure più scompigliate, spinto da una fantasia ardente e da una sensualità scatenata. Achim von Arnim, l'amico e in seguito il marito, essere splendente che univa un equilibrio di grande razza alla follia della più pura poesia.

Bettina assorbe da ognuno di essi quanto più può del loro ardore, ma rimane in una sfera tutta sua: più attaccata alla gioia che non Carolina, meno vulnerabile dalle basse insidie che non Clemente, più sognatrice e prigioniera del proprio mondo immaginario che non Arnim. Tutto ciò la porta alla letteratura, alla musica, all'arte in genere, di cui impregna la propria esistenza. La sua penna, in fatto di lettere e di memorie, è infaticabile e quando in età matura le verrà dato di pubblicare tutto questo materiale, la Germania riconoscerà in lei una grande scrittrice.

Per una fanciulla di simile temperamento, i sentimenti normali, pur esistendo e scotendola, non bastano. Essa è teneramente unita al fratello Clemente ed è innamorata di Arnim. Ma per il suo mondo immaginario, più reale in lei della vera vita, le occorre l'eccelso. Le occorre l'uomo che, come una torre, abbia l'umanità ai propri piedi. Questa sua tendenza alla grandezza non è ambizione; somiglia piuttosto ad una malattia che la pervade in ogni fibra e la spinge senza che il ragionamento ci partecipi.

Gli uomini che in questo senso possono interessarla sono in quell'epoca soltanto tre: Napoleone, Beethoven e Goethe.

Il primo le è precluso perchè essa sente in lui il nemico della Germania; da Beethoven essa si recherà per poco tempo, ne sarà soggiogata, ma a lui preferirà Goethe perchè questi è poeta ed essa è più poeta che musicista. E perchè anche a Goethe la lega una scoperta sentimentale che glielo avvicina non soltanto come genio, ma come uomo innamorato.

Bettina, ancor giovinetta, scopre in un vecchio armadio in casa di sua nonna una quarantina di lettere d'amore scritte da Goethe in gioventù a sua madre, allora Massimiliana Laroche.

Vediamo dunque Bettina del tutto aperta all'influenza di Goethe, quando essa viene finalmente, ed in modo avventuroso, a contatto con lui. L'apporto del poeta nella sua vita è grande, ma non indifferente è anche l'apporto della fanciulla nella vita del poeta.

Quando Bettina lo avvicina egli ha quasi sessant'anni; ma quest'uomo meraviglioso nulla ha perduto della sua vitalità e delle seduzioni della giovinezza. Le sue parole sono fatte per esaltarla e la sua riservatezza in certi momenti cade per concederle quanto essa chiede di tenerezza e di intimità.

Durante quattro anni, attraverso periodi di vicinanza e di corrispondenza, egli riempie l'immaginazione di lei di tutti quegli slanci verso il sublime che essa ricerca.

Quanto a Bettina eterna sognatrice, ricca di illusioni e felice di dispensarle, essa non passa inutilmente anche nella produzione letteraria di lui. Grande contributo essa dà al libro « *Poesia e Verità* » dove Goethe ha raccolto i ricordi della sua vita. Bettina, confidente della signora Aja, madre di Wolfango, ha annotato giorno per giorno le narrazioni degli episodi dell'infanzia e della adolescenza del poeta, e questo ricco materiale essa dona a lui alla sua prima richiesta. Le descrizioni di Bettina d'uomini celebri e di paesaggi, lo spingono a nuove conoscenze — tra cui quella di Beethoven — e a nuovi viaggi. Ma molti malintesi li separano e specialmente la suscettibilità di Cristiana, moglie di Goethe.

Il poeta, pur essendo emozionato ed attratto dalla strana fanciulla, dopo averla studiata ed adoperata ai propri fini, la allontana bruscamente dalla propria vita per non turbare la pace coniugale e pomposa nella quale la sua vita si è ormai stabilita. Altri rapporti avrebbe potuto dare Bettina a Goethe se egli non se ne fosse difeso. E principalmente il senso dell'avvenire e delle folle che essa possedeva, mentre Goethe rimaneva in un'olimpica indifferenza verso i problemi sociali.

Se Goethe, chiuso questo episodio della sua vita, continuerà imperturbabile per la strada che il suo genio e la sua volontà si sono tracciata, Bettina invece sarà per tutta la vita pervasa dall'influenza di lui. Fedele anche dopo l'abbandono, infiammata anche dopo le freddezze, essa è una delle più focose testimonianze della traccia che un uomo, quando è assurto alla grandezza spirituale, può lasciare in una vita umana.

Per concludere, si dirà soltanto che si è voluto con quanto precede presentare il personaggio di Bettina, personaggio che, mi sembra, potrebbe utilmente essere rievocato in un film italo-tedesco su Goethe. La sua origine, il suo nome e il suo temperamento squisitamente italiani giustificherebbero il nostro interesse alla produzione di tale film. E

questo, mentre rispecchierebbe integralmente la figura di lui, racconterebbe altresì in modo imprevisto e divertente l'omaggio che una donna italiana ha fatto al poeta di tutta la sua vita.

Bettina, come personaggio, sulla base dell'anedottica esistente, può essere romanzato quanto è necessario alle esigenze spettacolari. Ad esempio, non sembrerà inverosimile che Goethe, a contatto con un'italiana che non ha mai visto l'Italia, le racconti del suo viaggio. A modo di rievocazione, si potrebbero così narrare alcuni fra i più caratteristici episodi del viaggio in Italia, quello di Malcesine o quello di Venezia, il carnevale di Roma o il viaggio avventuroso di ritorno dalla Sicilia, episodi che darebbero la voluta ricchezza, varietà d'ambienti e movimento.

Il confronto fra l'olimpica serenità del poeta e la briosa, incalzante vivacità di Bettina, nell'alterno gioco di effetti sentimentali, comici e drammatici, potrebbe, mi sembra, suggerire idee generali e significati in armonia col clima attuale.

GUGLIELMO USELLINI

Due ritratti fisiognomici

(Goethe e Schiller)

L'opinione dei compilatori di questa rivista sulla fisiognomica e sulla caretterologia, è troppo ben nota a tutti i suoi lettori, perchè sia il caso di nuovamente asserirla. Tuttavia, allo scopo di stimolare la fantasia degli attori, e degli uomini di cinema in genere, col suggerimento di spunti e di possibilità mimiche, e colla suggestione a riflessioni ammodernate sul problema, sempre insidioso, delle attribuzioni dei ruoli, *Bianco e Nero* ha creduto utile fornire letteratura d'argomento e informare criticamente di essa. (Basti ricordare la integrale pubblicazione del desueto trattatello dell'Alemanno Morelli, *Prontuario di pose sceniche*, e molti degli scritti e dei documenti apparsi nei tre volumi di antologia *L'attore*).

Tanto ci correva l'obbligo, crediamo, di fare in una pubblicazione che porta un così vivo interesse ai problemi della recitazione cinematografica. Oggi, poichè notiamo una certa penetrazione delle nostre idee e di quelle da noi messe in circolazione, ed una relativamente frequente citazione di autori *ostrogoti* anche negli ambienti più refrattari alle cose della cultura e perfino negli articoli della critica più quotidiana e, come suol dirsi, militante, e ancora: poichè la motivata proposta dell'Usellini, in questo numero, di un possibile film su Goethe ce ne dà l'occasione, ci è lieto far conoscere, attraverso i due ritratti caratterologici che seguono, dei sommi poeti tedeschi Goethe e Schiller, uno dei più dotati moderni trattatisti della fisiognomica: Friedrich Maerker.

In forza di una simile interpretazione del nostro compito possiamo dire fin d'ora che avremo presto occasione di ritornare su questo appassionante argomento, sia con scritti originali, sia presentando i più pungenti e, per noi, più interessanti postulati della scuola *costituzionalistica* italiana (di cui qualche saggio qui è stato dato dal Prof. Raf-

faello Maggi) e di quella tedesca sia presentando nuove impostazioni del problema e nuovi autori, tra i quali citiamo, per ora, solo quello che ci sembra il più strano, più fervido e originale di tutti, il Klages.

Friedrich Maerker è autore di tre volumi: *Typen* (1930) in cui tracca le basi per una scienza della fisonomia e del carattere; *Demokraten und Autokraten* (1930) in cui offre una esemplificazione ricca dei dati di una intuizione costantemente felice e di una mai superficiale osservazione delle sue precedenti tesi, che trovano infine nel più recente volume, *Symbolik der Gesichtsformen* (1933) una più precisa e più piana formulazione.

« Non lo scrivere ricette, ma il guarire è un'arte. Così la capacità a leggere il carattere dalle forme esteriori del corpo è una dote naturale. Ma tanto l'arte di guarire come quella di leggere i caratteri possono diventar *scienza*. Anche la medicina cominciò sotto l'aspetto fallace della superstizione e dell'imbroglio.

Che la caratterologia non si sia sviluppata come scienza, come è avvenuto invece per l'arte di guarire — che non si sia sviluppata *ancora* — è facile a comprendersi se si pensa che la vita si svolgeva prima d'oggi in cicli più o meno ristretti. Le grandi metropoli, i nuovi tempi con le loro trasmigrazioni di popoli, con il continuo spostamento degli uomini da una terra all'altra, da un continente all'altro, hanno creato l'esigenza di togliere la conoscenza dell'uomo dal puro dominio della esperienza per trasformarla in una vera e propria scienza.

Se una persona è simpatica o antipatica è cosa che noi decidiamo di prim'acchito senza una previa effettiva conoscenza di quella persona. E questo comportamento e le relative asserzioni hanno radice nell'innato senso che possediamo delle forme umane e della mimica: nell'istinto fisiognomico. Ci si innamora di un naso di una bocca, di un viso *non per le loro forme in sè ma perchè quelle forme sono l'espressione delle particolari caratteristiche che promettono*. E si odia un naso, un mento, un sopracciglio perchè, anche chi non è fisionomista istintivamente intende la caratteristica che vi si esprime e perchè quella caratteristica è antipatica.

Per quanto la maggioranza degli uomini non sia educata alla fisiognomica e la disprezzi come una ciarlataneria, istintivamente noi siamo tutti fisionomisti. Presso alcuni uomini l'istinto fisiognomico è più sottile e più sicuro che presso altri; il che dimostra che riconoscere il carattere dalle forme dei corpi dipende prevalentemente da una dote na-

turale. Ma le doti naturali da che mondo è mondo si son rafforzate mediante l'esperienza. È coll'arricchimento dell'esperienza che l'istinto fisiognomico può giungere al grado della certezza: della conoscenza.

Se uno scettico chiedesse: Dove sono le prove? Io risponderò che la maggior parte delle conoscenze scientifiche sono dimostrate unicamente dall'esperienza. Se qualcuno dubita dell'esistenza dell'elettricità o del magnetismo non c'è, per convincerlo, altro che l'esperienza. Come se qualcuno dubita che l'olio di ricino produca quel certo speciale effetto, che la medicina gli attribuisce, per convincersi egli non ha che berne un bel cucchiaio. Così chi dubiterà delle mie affermazioni non deve fare altro che provarle sui suoi conoscenti o sulle personalità la cui forma corporea e il cui carattere sono documentamente note ».

Non possiamo, come vorremmo, dilatare oltre questa, già forse troppo ampia citazione, dalla quale speriamo sia chiarita al lettore la metodica sperimentale del Maerker che meglio potrà ormai esser giudicata dai due ritratti che seguono.

(*u. b.*)

Goethe e Schiller

La fronte di Goethe era ugualmente sviluppata tanto nella parte bassa che in quella alta: egli aveva dunque il senso rappresentativo delle idee (parte alta) e della realtà (osservazione). La fronte di Schiller era fortemente arcuata nella parte superiore: egli aveva molta potenza di costruzione teoretica; sopra gli occhi, invece, era un po' meno sviluppata e sfuggiva verso le tempie: egli non aveva quel forte senso realistico di osservazione che ebbe Goethe, il grande indagatore della natura.

La fronte di Schiller è sviluppata più fortemente ai lati, in alto; nella fronte di Goethe il centro di gravità sta nel mezzo, in alto, in Schiller la forza dell'analisi e dello schema della composizione era più forte; in Goethe, invece, era più forte la sintesi della comparazione e della fantasia.

Ma Schiller non era *solamente* un temperamento analitico; sebbene la sua fronte fosse sfuggente ai lati essa non era solcata nel mezzo essendo anche lì pronunciata: la fantasia era in lui meno forte che in Goethe, ma non mancava.

Inoltre la fronte di Schiller era più dritta giacchè quell'artista era più volitivo di Goethe. Il centro di gravità del pensiero di Schiller era orientato verso il raggiungimento del problema; Goethe aveva il dono di percezioni più facili e più rapide. Schiller oscillava qualche volta tra la poesia e la filosofia. Il segno esterno della sua dedizione alla poesia io lo vedo, espresso nella sua fisionomia, nel suo *naso* che non aveva nulla di *scienziato*.

La caratteristica, infatti, del naso di Schiller era di non avere la gobba nel mezzo: ma invece più in giù, verso la punta. Nasi così formati denotano un grande senso di spirito di conservazione, incapacità d'abbandono e tendenza per il pathos, per la satira o per il sadismo. Sappiamo infatti che Schiller, contrariamente a Goethe, « voleva » con la sua arte sopratutto commuovere, suscitare e dominare i sentimenti con il pathos.

Scientificamente il naso di Schiller con la punta piuttosto larga denota un vivissimo senso di curiosità, avidità di sapere e tendenza all'analisi.

La *punta del naso* di Goethe, invece, nella sua ben arrotondata morbidezza denota spirito intuitivo e tendenza alla sintesi.

* * *

Lo faccia di Schiller si assottiglia, quasi incisa da uno scalpello, dalla parotide verso il naso. Il naso era in lui più fortemente sviluppato della mascella e questo significa volontà più attiva che reattiva. Schiller mirava sempre a riuscire nel suo intento e sapeva male adattarsi alla volontà altrui.

Le sue labbra erano troppo fortemente sviluppate rispetto alle gote: il suo era più un ardente desiderio di sensazioni, più un anelito ad esse che una vera partecipazione. Inoltre la volontà di Schiller era dominata dalla ragione e mirava dritta alla mèta e questo ce lo rivela la chiara e tagliente formazione del suo osso nasale; egli era poi incline ad esprimere i suoi pensieri senza reticenze e questo ce lo dice il piccolo solco alla radice del suo naso.

* * *

In Schiller il naso era più sviluppato rispetto alle labbra, l'osso zigomatico fortemente sviluppato rispetto alle gote: la struttura ossea

dominava indiscussamente su quella carnea; quindi la volontà era più forte della sensibilità. La forza e l'anelito della sua volontà attiva verso il raggiungimento della mèta e la mancanza di sensazioni, specialmente di sensazioni reattive, facevano sì che Schiller non s'abbandonasse alla tentazione dell'attimo bello e per altro ne derivava una mancanza di grazia e di contatto istintivo con la verità.

Egli sapeva cosí essere socievole per ambizione, ma non lo era quindi nel senso preciso della parola. La sua poesia è chiara e schematica ma ha poca « carne »; i suoi personaggi esistono solo finchè agiscono.

* * *

Il viso di Goethe era più piatto dalle orecchie al naso, di quello di Schiller; eppure la sua non era affatto una faccia camusa come quella tipica giapponese. In Goethe la mascella ed il naso erano in proporzione egualmente sviluppati; egli era disposto ad accogliere lo slancio di volontà estranee pur facendo valere la propria.

Anche le labbra e le guancie erano sviluppate in lui nella stessa misura, v'era quindi perfetta armonia fra il senso di percezione attiva e reattiva; egli non voleva vivere solamente delle sensazioni personali, ma era pronto a lasciarsi influenzare anche da passioni estranee. Per la sua ricchezza di sensazioni reattive accadeva sempre che Goethe quando amava una fanciulla, amava con essa tutto l'ambiente di lei nel quale si adattava con grande facilità.

Queste doppie qualità e la reattività di cui innanzi, sono rivelate anche dalla forma del suo naso nel quale si alternano armonicamente le parti curve con le concave.

In Schiller la volontà dominava sulla sensibilità; in Goethe accadeva piuttosto il contrario. La sua poesia ha una vita ricca ed organica ed una struttura meno rivolta alla mèta e meno univoca così come appare meno evidente, nella sua faccia, la struttura ossea.

Inoltre le parti ossee avevano forme arrotondate ed una apparenza morbida. (Probabilmente proprio in questa apparente morbidezza ossea è la ragione della curvatura del suo naso). Si osservi in special modo la differenza fra il pronunciatissimo osso zigomatico del battagliero Schiller e i delicati zigomi di Goethe il quale aveva invece poco spirito combattivo.

Le narici di Goethe giovane non erano tese come lo sono negli uomini di forte volontà, ma nemmeno rilassate come negli indolenti: erano poco tese e tradivano una potenza di sentimento nobilissima e un carattere istintivo non irrigidito dalla volontà. Le labbra di Goethe giovane erano socchiuse, succhianti una sull'altra e fortemente disegnate: esse tradiscono senso elastico nel godimento e molta capacità di esperienza. In Goethe infatti la capacità di esperienza e il sentimento erano almeno tanto forti quanto la sua sensibilità.

In Schiller, al contrario, il labbro superiore era alquanto sottile e spesso rivolto in dentro, quello inferiore era un po' sporgente, di conseguenza le sue gote erano alquanto muscolose nella parte inferiore mentre nella superiore erano vuote e piccole.

Egli poteva infiammarsi per qualche istante sebbene non avesse molto sentimento. L'amico di gioventù di Schiller, Scharffenstein, ha giustamente detto che la manifestazione patetica del sentimento di Schiller derivava da una deficienza; egli gli rimproverava che la sua amicizia non scaturiva dall'amico, ma dal poeta.

In Goethe le guancie erano piuttosto lunghe nella parte superiore e molto delicate. Solo un uomo dalle guancie delicate come le sue e da un naso così finemente assottigliato e da un labbro superiore così nobilmente disegnato può scrivere un periodo tanto sensitivo: « Ich whone in stiller Traurigkeit über meinen Gefilden. Es ist alles so unendlich hold » (1). Oppure: « Sobald unser Herz weich ist, ist es schwach. Wenn es so ganz warm an seine Brust schlägt und die Kehle wie zugeschnüst ist, und man Tränen aus den Augen zu drücken sucht, und in einer unbeschreiblichen Wonne dasitzt, wenn sie fliessen, oh, da sind wir so schwach, das uns Blumenketten fesseln... ».

Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
dafür. Gefühl ist alles... (2).

---

(1) Io vivo in lande di tranquilla malinconia. E tutto è così pieno di dolcezza.

(2) Appena il nostro cuore si intenerisce esso diventa debole. Quando esso batte forte nel petto e la gola è come chiusa e si vorrebbe piangere per una ineffabile gioia e le lacrime infine cominciano a sgorgare. Oh, allora siamo così deboli che ghirlande di fiori ci terrebbero incatenati...

Chiamala Felicità! Cuore! Amore! Iddio!
ma non vi è un nome per essa
tutto è Sentimento.

In Schiller i passaggi dal naso al labbro superiore, e quello dal labbro superiore all'inferiore, e da qui al mento, sono angolosi, rigidi e stretti; in Goethe invece sono soffici e arrotondati, liberi ed elastici. Goethe aveva grazia ed inoltre contatto con l'attimo. Nella vecchiaia questi passaggi s'irrigidirono. Il lato negativo di Goethe appare dalle labbra troppo socchiuse e dal solco profondo nella radice del naso: « incostanza nei princìpi e amore alla voluttà ». Così si esprime il celebre medico I. G. Zimmermann, amico di Lavater.

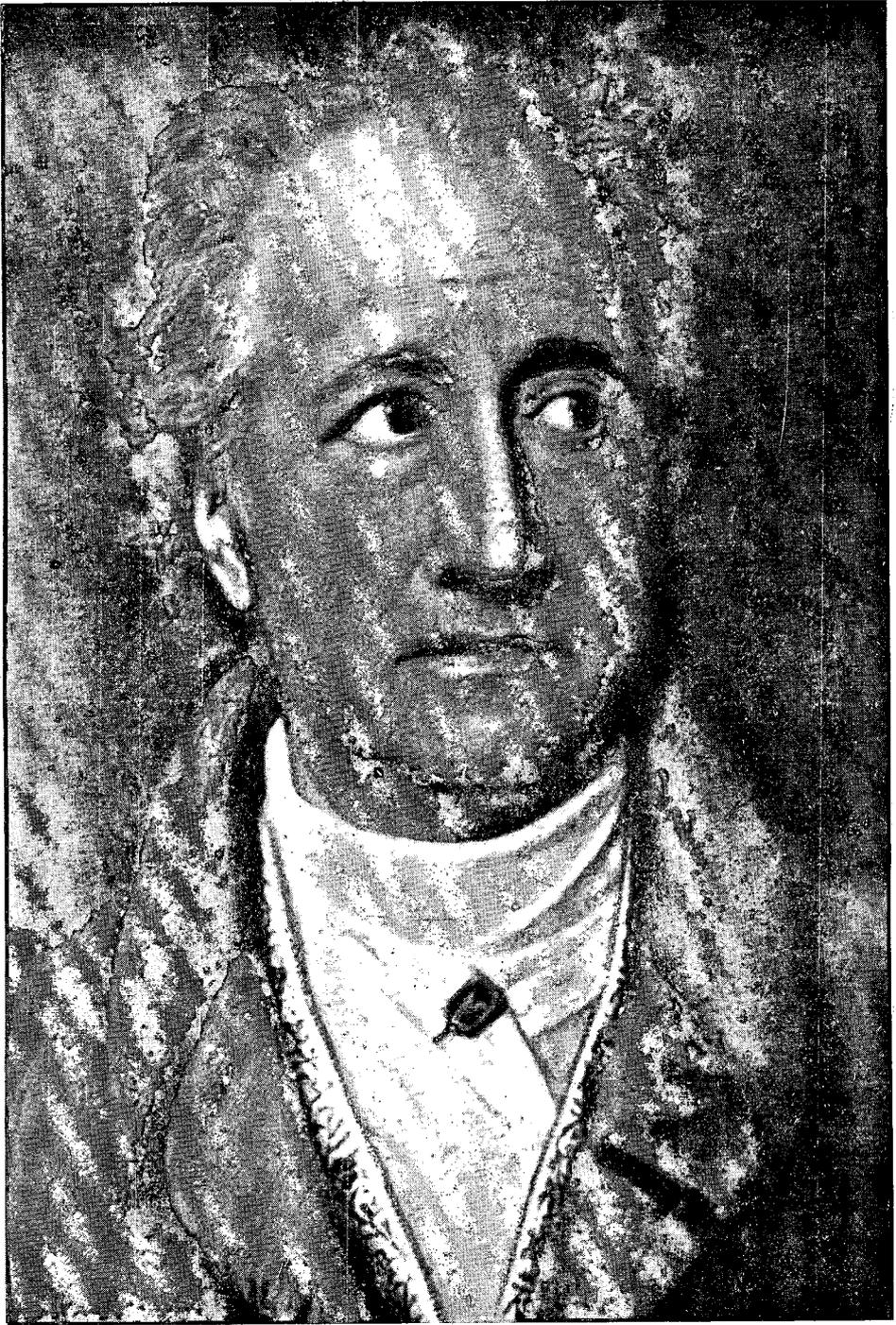
Goethe andava più d'accordo coi caratteri volubili e socievoli che con quelli duri; il centro della sua poesia è l'amore. Schiller invece sapeva solo parlare di amore diventando patetico o sentimentale, ma egli credeva fermamente alla stabilità di carattere delle sue figure, con la fede di colui che non si lascia sviare dal sentimento, nel seguire i suoi princìpi e le sue norme. I suoi eroi sono forti nella volontà, deboli nel sentimento, il suo mondo artistico è nel dominio e nella lotta, egli respira volontieri in un'atmosfera di catastrofico annientamento.

In Goethe invece il cuore è sempre per lo meno ugualmente forte come la sua testa; sovente il senso del godimento sorpassa il carattere; egli si ribella contro la necessaria durezza del tragediografo. Egli era sopratutto un uomo ricco di sensazioni e di sentimento, mentre Schiller sopratutto un uomo attivo e ricco d'idee.

* * *

Il fatto che Goethe aveva sensazioni più calde e carezzevoli di Schiller si deduce anche facendo il paragone tra i loro occhi e le loro sopracciglia; in Goethe l'iride era grande e di colore caldo, tendente al bruno; in Schiller era più piccola, fredda e chiara (blu). L'orecchio di Goethe era forte, il lobo quasi carnoso. L'orecchio di Schiller era come quello dei pipistrelli, cosa che si rivela negli uomini di scarso sentimento, ma di forte intelletto; il lobo era piccolo e poco sviluppato.

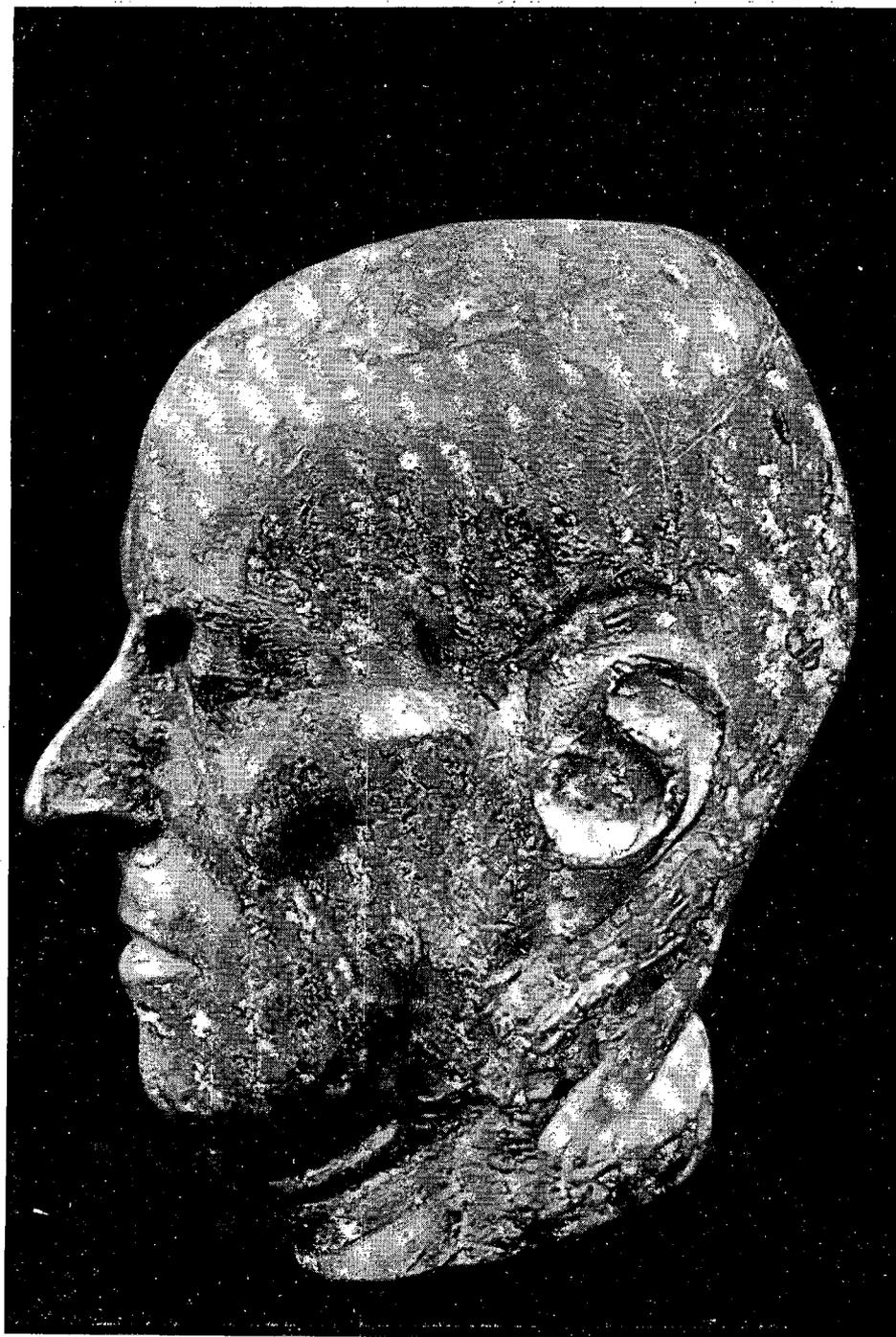
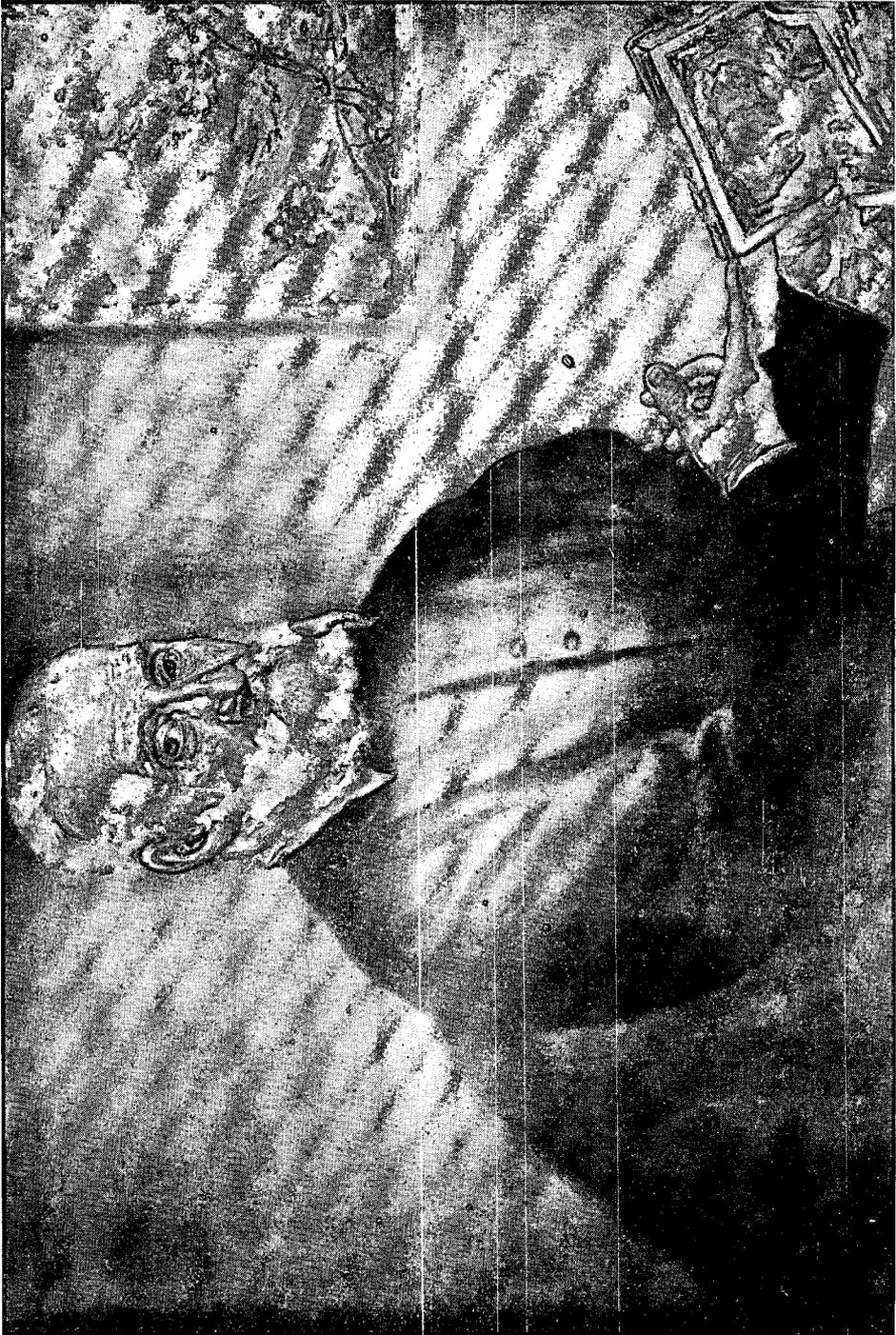
Le sopracciglie di Goethe erano folte e morbide, l'arco era dolce com'era dolce il suo sentimento specialmente in gioventù. Le sopracciglia di Schiller generalmente arcuate ed interrogative, quando per la concentrazione del pensiero si ripiegavano fino a diventar dritte, rivelavano il grande pensatore.

È da notare che in Goethe la parte superiore dell'orbita era larga e sporgente, mentre in Schiller essa spariva nell'ombra verso il naso;

Goethe nel 1828 Da un quadro di J. K. STIELER

Goethe nel 1817
Da un disegno di F. Jagemann

Goethe nel 1826
Da un disegno di L. Sebbers

Schiller
Da un quadro di R. A. Tischbein

Schiller
Da un busto di Dannecker

Maschera funebre di Schiller

EL GRECO — *Ritratto di G. Clovio* (v. pag. 49)

solo in una parte, là dove la fronte piega verso le tempie, era più fortemente sviluppata: e ciò significa che la sua sensibilità percettiva era ristretta. Essa aveva valore solo per l'ordinamento e la spartizione, la situazione e la struttura degli oggetti nel loro campo (senso di ordine e classificazione) mentre aveva poca sensibilità per la figura e per il colore, per il tono e per il ritmo. Tutto il contrario di Goethe che raccoglieva come su una lastra fotografica o su un fonografo ogni finezza ed ogni sfumatura.

* * *

Gli occhi di Goethe erano leggermente sporgenti; egli godeva molto dei colori, dell'armonia del linguaggio, e della musica, godeva però anche molto nel contemplare e nell'osservare. La parte della fronte sopra le sopracciglia e la parte superiore dell'orbita erano fortemente sviluppate come si riscontra generalmente nei genii. Goethe aderiva con tutti i sensi al mondo esterno.

Gli occhi di Schiller erano più profondi: il suo godimento alla parola, la sua ricchezza di linguaggio non erano naturali. Egli doveva vincere il suo mutismo di pensatore, ma quando poi s'immergeva nei flutti dell'eloquenza sapeva farli spumeggiare. Egli non era uomo di vaste percezioni visive ed auditive; e questo risulta dalla parte superiore dell'orbita e dalla parte inferiore della fronte, poco sviluppate. Schiller era un pensatore e un patetico persuasore, Goethe invece un grande creatore d'immagini.

Il paragone della scatola cranica di Goethe con quella di Schiller non si può fare con la stessa precisione fin qui seguita, giacchè non è stato preso il calco di gesso di tutta la testa di Goethe. Ad ogni modo in Goethe, a causa del suo viso grande e morbido, anche la parte della nuca era vasta e ben imbottita. In Schiller invece, a causa della parte inferiore del viso scarna e poco sporgente, anche la nuca risultava piccola. In Schiller la distanza dalla nuca al foro dell'orecchio non era nemmeno la metà della distanza dalla fronte al foro dell'orecchio, mentre in Goethe essa era dei due terzi.

* * *

In Schiller, poeta idealista, era più sviluppato il centro della testa, sede dell'intuizione (anima cristiana) e la parte anteriore della testa, sede dell'intelligenza.

In Goethe tanto il centro della testa quanto l'occipite erano molto ampi. « Due anime, ahimè » — egli diceva — « vivono nel mio petto ». Egli era pagano perchè uomo di grandi sensazioni e di grandi passioni umane, ma possedeva anche l'anima cristiana; altrimenti non avrebbe potuto scrivere il *Faust*. Però essa era più debole dell'anima pagana e ostacolata da lei nel suo trionfo, giacchè il centro della sua testa era proporzionatamente meno ampio dell'occipite.

* * *

Esso invece in Schiller saliva stretto e snello dalla nuca e si curvava solo nel mezzo; la volontà consapevole, l'anelito verso la mèta e il dono di concentrazione erano più forti in lui della sensibilità.

In Goethe, il centro di gravità dell'occipite si trovava piuttosto in basso: il suo dono di concentrazione, e l'anelito verso la mèta, erano alquanto ostacolati dalla sua sensibilità.

Inoltre nella testa di Schiller, a causa della sua faccia scarna, la zona tra l'orecchio e l'occipite era più angolosa di quella di Goethe; in Schiller la volontà e la percezione erano più attive che in Goethe. Schiller aveva, come dice Hebbel nel suo primo volume, l'occipite di un drammaturgo costruttivo, Goethe invece, lirico ed epico, lo aveva da compositore di musica.

* * *

Sia in Goethe che in Schiller la zona tra l'orecchio e il centro della testa, tanto anteriormente che posteriormente, era molto vasta; essi avevano molta *sicurezza di sè e consapevolezza oggettiva.*

Ma in Schiller era più vasta la zona della sicurezza di sè mentre in Goethe lo era di più quella della sicurezza oggettiva. Inoltre in Goethe la consapevolezza oggettiva aveva un potente alleato: la sensazione reattiva come ci rileva la zona vasta della nuca e la faccia molto grande. Era per questo che ogni tanto correva il pericolo di perdersi nell'oggettività. « Questo è un guaio » egli diceva « non ho più incomprensione per nessuno ».

Il giudizio di Schiller riguardo l'oggetto era freddo, completamente teorico; esso non era mai travisato da sentimento caldo e travolgente; la sua forte volontà di riuscita e la sua mancanza a lasciarsi

influenzare da sensazioni e slanci estranei lo proteggevano dal pericòlo di perdersi nell'oggetto. Egli non s'innamorava di questo, ma sempre lo analizzava.

Schiller faceva poesia per progredire nella sua personalità, egli riusciva a creare oggettività e plastica, ma sopratutto tendeva alla formazione di se stesso e del suo mondo interiore. Il pericolo di Goethe era, come egli stesso scriveva, « la troppo severa osservazione delle cose *esterne* e dei loro *rapporti* » e che egli facendo ciò, come un « realista incapace di desiderare » dimenticava se stesso ed il suo mondo interiore. Il suo grande compito era di trovare se stesso.

Il rapporto di Schiller con il mondo oggettivo era quello di un conquistatore per la sua preda; il rapporto di Goethe invece quello di un amante verso l'amata.

* * *

Schiller era di volontà dura, attivo e sicuro di sè; perciò era una natura di conquistatore. Ma il suo viso era proporzionatamente piccolo, i suoi mezzi per afferrare e dominare realmente la verità, per parlare metaforicamente, erano come una pinzetta d'acciaio svelta e movibile, e non come un vigoroso martello; essi erano meno atti alla conquista diretta che a quella indiretta, alla conquista della sua penna e del suo intelletto con piani ben organizzati.

La faccia di Goethe era morbida, ma piuttosto larga e grande; egli non aveva la qualità di riuscire con la forza, ma, al contrario, la capacità di sapersi adattare e la forza di saper stare con molti uomini, senza spazientirsi; e con ciò arrivava al suo scopo.

Schiller, il poeta dell'autocrate Wallenstein, apparteneva alla stirpe degli autocrati: Goethe invece apparteneva piuttosto al tipo dei conduttori di popoli.

Da: *Autokraten und Demokraten* - Eugen Rentsch Verlag - Erlenbach Zürich und Leipzig.

Omnia munda mundis

Sul numero di aprile della Rivista del cinematografo, *Padre E. P. Ruggi ci dà modo di leggere, in un garbato articolo di risposta a una nostra recensione delle segnalazioni del Centro Cattolico Cinematografico, affermazioni addirittura audaci che vanno al di là del nostro stesso pensiero « profano ». E siccome non capita troppo spesso di polemizzare in questo settore con un avversario così pacato e compito, dacchè lo stesso* Osservatore Romano *ha rinunziato alla critica per una cronaca acida e vuota, cogliamo volentieri l'occasione per replicare a nostra volta.*

Scrive, dunque, il padre Ruggi:

« Eppure anche noi possiamo dire che l'arte è indipendente della morale: e lo diciamo. Ma in che senso?... Nel senso assoluto, universale. L'Arte è per definizione, ossia per sua natura ed essenza a-morale. Ma che cosa vuol dire? Vuol dire che è a-morale considerata in se stessa, *indipendentemente dalle sue condizioni di realizzazione e di divulgazione. E ciò non perchè esprime « l'animo dell'uomo »; ma perchè il suo oggetto è* il bello *mentre l'oggetto della morale è* il buono. *Siamo sul piano della metafisica. E non si potrà rimproverarcelo, perchè ogni problema, se vuol risalire alle sorgenti, e trovare le sue basi, approda a quei lidi ».*

Padre Ruggi, a questo punto, dal terreno metafisico, *come lui lo chiama, scende su quello pratico affermando che esiste un problema morale per il pubblico: « Tutto è puro per i puri e... inversamente. Ma quanti sono i puri? » Infine, egli sposta i termini, per l'arte, di morale in* innocuo, tollerabile *e* minormente dannoso *e di immoralità in* pericolosità morale.

Ci è impossibile accettare sia dal punto di vista teorico la tesi a-moralistica dell'arte, sia da quello pratico la posizione precettistica del Padre Ruggi.

Infatti, per noi l'arte è una moralità efficiente, e in tal senso negatore dell'arte per l'arte, dell'arte giuoco questa rivista si è espressa chiaramente e ripetutamente. Quando si parla, come noi facciamo, della moralità dell'artista, non si vuole intendere che egli debba sostenere tesi particolari, ma bensì essere seriamente impegnato nell'opera con tutta la sua spiritualità. Il che, in termini di fede, è quella illuminazione divina che si rivela in ogni opera di vero artista; per cui non può esservi arte là dove non c'è moralità.

Proprio da tale atteggiamento ci sembra sorga quella purezza della vera arte e del vero artista che noi affermiamo e che il Padre Ruggi nega. È per questa purezza, ripetiamo, la vera arte si fa sempre educatrice e consolatrice con la sua catartica capacità di svegliare la purezza che è anche negli impuri.

Il problema che sul piano pratico si pongono le censure di tutto il mondo non è, come per il Padre Ruggi, impostato sulla maggiore o minore purezza dei pubblici, ma nella loro maturità e capacità mentale. Nessuno pensa che un bambino sia più impuro di un uomo di cinquant'anni, ma ciò non toglie che proprio per preservare quella sua indifesa purezza gli si vietino certe letture e certi spettacoli che egli potrebbe fraintendere.

Che se dovessimo poi seguire il ragionamento inverso del Padre Ruggi che tutto è impuro per gli impuri e nessuno è puro, *non resterebbe altro che svuotare le Chiese delle sublimi ed edificanti opere d'arte che contengono e accenderne roghi sulle piazze. Si tornerebbe pertanto a quella fervida, ammirabile, ma fanaticamente astratta primitività critiana che fu di Savonarola e di tutti gli iconoclasti. Atteggiamento, questo, coerente e rispettabilissimo, ma assolutamente inaccettabile quando si concreta sul piano pratico con l'approvazione di film come* « La mia canzone al vento » e « Le tre ragazze in gamba crescono ».

Padre Ruggi ci domanda: — Cos'è la morale? Ci sembra di avergli già implicitamente risposto: aggiungiamo ancora che caratteristica di una vera morale è la più assoluta intransigenza.

Tutto ciò diciamo per dovere di chiarezza, ma con l'animo sgombro da ogni animosità polemica nei confronti di uno scrittore colto e fine come Padre Ruggi, col quale saremo sempre lieti di tornare a discutere su questo problema fondamentale.

L. C.

Dell'autore del film o della quadratura del circolo

1. Da anni giuristi e scrittori di cose cinematografiche si accapigliano nella vana pretesa di sciogliere l'enigma tebano della paternità dell'opera cinematografica. Le dispute, mai sopite, hanno assunto una particolare vivacità in questi ultimi tempi sotto l'impulso dell'attività legislativa che si sta svolgendo in vari paesi, fra i quali in primissima linea il nostro, per dare al diritto di autore una sistemazione più conforme allo spirito dei tempi nuovi ed alle esigenze dei nuovi mezzi di espressione, di riproduzione e di trasmissione del pensiero umano, quali il cinema, il disco e la radio.

Superato oramai il problema estetico, e fermato il concetto che l'opera cinematografica è un'opera d'arte, sorgeva spontaneo un altro problema, quello d'individuarne l'autore. Ed è qui che concezioni dottrinali, punti di vista soggettivi e interessi contrastanti si sono affrontati in una zuffa talmente caotica da suggerire frasi roventi ad un brillante scrittore, il quale, volgendo lo sguardo alla riforma legislativa in atto in Italia, auspicava or non è molto che « l'avvento chiarificatore « della legge — che è l'anticaos — salvi il cinema dal suo diabolico « male, compiendo un semplice gesto risolutivo: *l'identificazione del-* « *l'autore dell'opera cinematografica* » (1).

Bastasse da vero un semplice gesto, ancorchè compiuto con spirito risolutivo, da parte di questo novello Edipo, il legislatore, per liberare con una parola dalla Sfinge malefica la nuova Tebe di celluloide e di cartapesta!... Purtroppo l'esperienza del passato (alla quale si aggiunge ora quella del presente) dimostra che il legislatore può, se crede, *inventare* l'autore, o gli autori, dell'opera cinematografica, e, come tali, imporli agli interpreti della legge; ma non può *risolvere un problema,* che, così com'è posto, è insolubile.

2. Il tentativo era stato già fatto dal nostro legislatore col decreto-legge del 7 novembre 1925, n. 1050, che dette una nuova disciplina

alla materia del diritto d'autore. L'art. 20 di questo decreto-legge, infatti, pur non determinando con una formula dogmatica chi sia, o quali siano gli autori del film, ha tuttavia inteso di individuarli indirettamente sotto la forma di un regolamento del diritto di autore, attribuendo, « salvo patto contrario », questo diritto in parti uguali all'autore del libretto, all'autore della pellicola e all'autore della musica, se ed in quanto quest'ultimo abbia partecipato alla composizione dell'opera cinematografica con musica originale scritta espressamente. Infatti, poichè il *diritto* di autore è, e non può essere che l'*attributo della qualità di autore* (art. 8 del decreto-legge), è chiaro che l'averlo conferito a determinate persone equivale a riconoscere a queste tale qualità.

Se non che l'individuazione tentata dal citato art. 20 ha un valore più formale che sostanziale. Occorre anzitutto stabilire che cosa debba intendersi per *libretto*, il cui autore è dalla legge considerato coautore del film. La legge non lo dice, e gli interpreti identificano, generalmente, il libretto col *soggetto*, o trama del film (2). Questa opinione non tiene sufficiente conto della realtà della produzione cinematografica, nella quale il soggetto, cioè la trama più o meno succinta del film, passa normalmente attraverso successive fasi di elaborazione per poter servire di piano costruttivo dell'opera cinematografica. Non tiene soprattutto conto del fatto che nella maggior parte dei casi l'autore del soggetto non è lo stesso che lo sviluppa, lo adatta e sovente lo trasforma in un testo molto più ampio, che nel gergo della lavorazione cinematografica si chiama, con barbara parola, *trattamento* (*treatment*), e che questo « trattamento » è a sua volta affidato generalmente ad altre mani per cavarne la sceneggiatura, sulla quale si lavora poi in teatro di posa (3). Quando soggetto, « trattamento » e sceneggiatura sono l'opera di autori diversi, e soprattutto quando, come spesso accade, la sceneggiatura non conserva più che qualche idea, e magari soltanto secondaria, del soggetto originario, quale sarà da considerare, agli effetti dell'art. 20 citato, il *libretto* dell'opera cinematografica realizzata? E chi dovrà esserne riconosciuto autore? L'espressione legislativa di « autore del libretto » è dunque vuota di senso e buona solo a confondere le idee ed a complicare il problema anzichè a risolverlo.

Ancor più imbarazzato è l'interprete per stabilire chi debba intendersi per *autore della pellicola*. E difatti le opinioni più disparate sono state emesse in proposito.

In generale la dottrina, anche la più autorevole (4), fa rientrare nel concetto di autore della pellicola tutti coloro che, non potendo considerarsi autori del libretto o della musica, hanno tuttavia collaborato con apporti di carattere creativo alla realizzazione dell'opera cinematografica: normalmente il regista, gli artisti esecutori, in quanto questi vi abbiano sostenuto parti principali, ed eccezionalmente anche il fotografo, lo scenografo ed il vestiarista, se ed in quanto abbiano spiegato opera effettivamente creativa. Insomma l'autore della pellicola sarebbe una specie di *refugium... creatorum.*

Ma non tutti gli scrittori sono di questo avviso. Il De Feo, ad esempio, non sembra neppur dubitare che nell'autore della pellicola il legislatore abbia inteso adombrare il produttore (5). E la stessa opinione professa uno scrittore tedesco, Alexander Elster, che ha studiato la legge italiana (6).

Quanto alla giurisprudenza, essa non ha avuto che raramente l'occasione di pronunciarsi su tale questione, e le rare volte che lo ha fatto non si può dire che abbia dato prova di direttive sicure. Il Tribunale di Roma, in una sentenza abbastanza recente, ha affermato il principio che autore della pellicola « non può essere che il produttore, cioè colui « che assomma in sè, accomuna ed unifica nella pellicola realizzata co- « me risultato di lavoro, tutte le energie lavorative che vi hanno con- « tribuito » (7). La Corte d'Appello di Roma, al contrario, ha ritenuto che la qualità di autore della pellicola debba riconoscersi soltanto all'autore della sceneggiatura (!) e al direttore artistico. Essa l'ha quindi negata espressamente all'attore cinematografico, qualunque sia l'importanza della sua parte ed il suo valore artistico (8).

La verità è che la legge del 1925 ha creato, colla formula dell'articolo 20, un groviglio inestricabile. Infatti delle due una: o la pellicola cinematografica è, nel concetto della legge, il prodotto *puramente fotografico* della ripresa, o è l'opera tecnicamente e industrialmente realizzata e impressa sulla striscia di celluloide. La prima ipotesi è unanimemente scartata. Resta la seconda. Ma in questa ipotesi la formula della legge si risolve in una vera e propria petizione di principio, in quanto giunge ad affermare che autore dell'opera cinematografica è... l'autore dell'opera cinematografica, confondendo, per di più, l'autore di una parte coll'autore del tutto.

3. Nè più edificante è il panorama offerto dalla legislazione, già in atto o in divenire, degli altri paesi del mondo.

Cominciamo dalla *Germania*, e dalla più recente e più importante sua manifestazione legislativa in questo campo. Il progetto germanico di una nuova legge sul diritto di autore, elaborato sulla base del progetto ministeriale del 1933 dall'*Akademie für Deutsches Recht* (9), non si avventura nel tentativo d'individuare l'autore, o gli autori del film. Lasciando questo spinoso còmpito agli interpreti, esso si limita a porre il principio generale che « è titolare del diritto di autore *chi ha creato* « l'opera » (§ 5) e che « se più persone hanno creato insieme un'opera « che rappresenti una creazione unitaria e in se stessa compiuta, cia- « scuna di esse ne è autore » (§ 6 n. 1). Per quanto riguarda tuttavia l'opera cinematografica in particolare, il progetto di legge non si perita a smembrare il diritto appartenente all'autore od ai coautori senza troppo preoccuparsi di contraddire con ciò sostanzialmente al carattere unitario di tale diritto. Esso infatti stacca dal cosiddetto diritto morale, o personale, il blocco dei diritti di utilizzazione economica dell'opera e, sottraendoli agli autori, li attribuisce al produttore del film (§ 19-*b*). Si dirà che, giuridicamente, la contraddizione non esiste, perchè il diritto del produttore è presentato come un diritto *derivato* da quello degli autori. Ma non è difficile rispondere che il preteso acquisto *ex lege* è una *finzione giuridica* bell'e buona, destinata unicamente a giustificare l'attribuzione di uno dei due elementi costitutivi dell'unitario diritto di autore ad uno che autore non è considerato, ma che ha tuttavia, nei riguardi dell'opera cinematografica, una preminente posizione, che nemmeno nel sistema del diritto di autore può essere trascurata. E conviene allora osservare che quando il legislatore, per conciliare gli inconciliabili, è costretto a ricorrere a finzioni giuridiche, confessa implicitamente di essersi posto su di un terreno che non è quello della realtà. Perchè quando si è sul terreno della realtà non c'è bisogno di ricorrere a finzioni.

A ciò si aggiunga che il progetto in esame attribuisce al produttore, in più dei diritti di utilizzazione economica del film, anche alcuni diritti di contenuto squisitamente *morale*, come il diritto d'interdire l'esecuzione dell'opera cinematografica se questa venga sfruttata dai concessionarî « in modo che sia recato danno al suo contenuto *spirituale ed* « *artistico* » (§ 19-*b*, n. 2) e il diritto di opporsi a che l'opera da lui prodotta venga modificata senza il suo consenso (§ 21, n. 4).

Il produttore, che non è considerato autore, viene dunque a trovarsi investito, da un lato di tutto l'insieme dei diritti di utilizzazione economica del film, sia pure a titolo derivato, e, d'altro lato, di due importantissimi diritti di carattere prettamente morale, che sono l'attributo della qualità di autore. Con ciò, mentre si mette il produttore alla porta del *Sancta Sanctorum* del diritto d'autore, lo si fa rientrare dalla finestra... Come ho già avuto altra volta occasione di osservare (10), tutto ciò pone il sistema del diritto di autore in contrasto con se stesso, e prova una cosa sola, cioè lo sforzo logico e giuridico che occorre fare per cercar di adattare i principi di quel sistema giuridico ad una materia che, per la sua natura, vi si ribella.

Ma continuiamo il nostro sguardo panoramico di diritto comparato.

La legge *austriaca* del 9 aprile 1936 (anche dopo l'annessione dell'Austria al *Reich* essa conserva tutta l'importanza di un documento legislativo di prim'ordine) contiene disposizioni analoghe a quelle che figurano nel progetto germanico. Anch'essa si astiene prudentemente dal cercar d'individuare l'autore o i coautori del film, e spezza l'unità del diritto di autore per attribuire al produttore i diritti di sfruttamento economico, mentre riserva al produttore stesso, in concorso cogli autori dell'opera cinematografica, il diritto (*eminentemente morale*) di autorizzare quelle modificazioni per le quali la legge richiede il consenso dell'autore (11). Vale, quindi, per essa, ciò che si è detto a proposito del progetto tedesco.

La legge *polacca* del 29 marzo 1926 va ancor più lontano. Per essa (articolo 10) il diritto di autore sul film appartiene addirittura all'*imprenditore* (cioè al produttore), e, in caso di ordinazione dell'opera, a colui che l'ha ordinata (12).

Analoghe disposizioni contengono la legge *lettone* del 10 maggio 1937 e un recente progetto di legge dell'*Equatore*. La prima sancisce espressamente (art. 4) che « è considerato come autore di un film chi lo « ha realizzato riunendo gli elemento artistici e tecnici » (13). Il secondo, dopo aver dichiarato (art. 6) che è autore il creatore dell'opera, aggiunge: « Le imprese in cui vengono prodotte professionalmente del« le opere con la collaborazione di impiegati e di persone legate da con« tratto si considerano autori di tali opere, particolarmente le imprese « produttrici di film cinematografici » (14)

La legge *cecoslovacca* del 24 novembre 1926 afferma che l'adattamento cinematografico di un'opera originale dà origine ad un diritto

di autore (§ 7), e considera, salvo patto contrario, come autore di tale adattamento, quindi come autore dell'opera cinematografica, il regista (§ 9, n. 2). Del soggettista, dello sceneggiatore, del compositore della musica, del produttore, nemmeno una parola (15).

La legge *argentina* del 1933 (16) e quella *uruguayana* del 15 dicembre 1937 (17) si accostano alla legge italiana del 1925, in quanto entrambe considerano come collaboratori dell'opera cinematografica, investiti di diritti di autore su di essa, l'autore del soggetto, il produttore della pellicola ed il compositore della musica, se vi sia.

Il legislatore *portoghese*, in un recente progetto integrativo della legge del 3 giugno 1927, che non risulta sia stato già tradotto in legge dello Stato (18), considera come coautori del film, *salvo patto contrario*, l'autore del *motivo* (!) o scenario, l'autore delle parole, versi e leggende, il *realizzatore* (cioè, evidentemente, il regista), l'artista interprete *creatore di un tipo scenico caratteristico e permanente*, e l'autore della musica o delle opere musicali che accompagnano il film sonoro (art. 8, § 1). Del produttore nessuna menzione. Forse perchè si è pensato che egli non mancherà di salvaguardare i suoi interessi con opportuni patti contrarî.

A proposito di questa clausola del « salvo patto contrario », che figura in varî testi legislativi, a cominciare dal nostro del 1925, è lecito chiedersi come nessuno dei legislatori che l'hanno in essi introdotta abbia pensato che nessun patto al mondo, come del resto nessuna legge, può *creare* un autore, il quale solo per il fatto della creazione dell'opera è da questa stessa creato tale.

E' perciò altamente sintomatico il riserbo di altre leggi, come la legge *giapponese* (19) e la legge *sovietica* (20) (della legge austriaca e del progetto germanico si è già parlato), che si sono prudentemente astenute da qualsiasi tentativo di individuare gli autori del film, per non parlare delle leggi, che, come la *jugoslava*, la *svedese*, la *norvegese*, la *danese*, non dettano nessuna norma particolare per l'opera cinematografica.

Lo stesso riserbo si osserva, infine, nel progetto *francese*, che tuttavia, nato in regime di fronte popolare, non esprime probabilmente più il pensiero del legislatore francese di oggi e di domani (21).

4. - Particolare interesse, per la questione di cui stiamo parlando, presentano i lavori della terza Conferenza di revisione della Conven-

zione internazionale di Berna, tenutasi a Roma dal 7 maggio al 2 giugno 1928 (22).

La questione dell'individuazione degli autori del film aveva attirato l'attenzione sia degli organizzatori della Conferenza, sia della Conferenza stessa.

L'Ufficio centrale di Berna, nella relazione presentata d'intesa coll'Amministrazione italiana, dichiarava di avere avuto in un primo tempo l'intenzione di proporre un emendamento all'art. 14 della Convenzione (che ha per oggetto la cinematografia) per attribuire un diritto di autore sull'opera cinematografica agli artisti esecutori che hanno collaborato alla produzione di essa, ma di essersi arrestato di fronte alle difficoltà pratiche del problema. Dichiarava pure di aver pensato di riservare la qualità di autore-collaboratore « au scénariste, qui a « composé et fixé par écrit la mise en scène dans ses grandes lignes, et « au metteur en scène qui, sur la base du scénario, dirige l'exécution, « et dont le travail de détail constitue une partie importante de la création du film ». Ma anche ciò gli era poi parso troppo irto di difficoltà, tanto più che, in definitiva, il vero autore del film è l'imprenditore (produttore), « même quand le film aurait été créé, en son nom, par les « scénaristes, les metteurs en scène, les acteurs et les photographes ». Per concludere, « la Convention ne se prononcerait pas sur la question « de savoir lesquelles de ces personnes devraient être considérées comme collaborateurs; elle abandonnerait ce soin aux lois et à la juris- « prudence de chaque pays contractant ». Ed è proprio ciò che la Conferenza ha fatto, rifiutando di accedere ad una proposta della delegazione francese, la quale voleva, invece, che si addivenisse all'individuazione dell'autore, o degli autori, dell'opera cinematografica.

Sintomatica confessione d'impotenza, che rivela ancora una volta la grande perplessità di un problema, di cui nessuno ha finora saputo indicare una soluzione accettabile da tutti.

5. Tale soluzione l'ha cercata di nuovo il legislatore italiano, il quale, nella legge che è stata or ora votata dal Parlamento, si è posto ancora una volta il problema dell'individuazione degli autori del film e ha tentato di darne una soluzione positiva più precisa che nel 1925.

L'art. 44 del progetto stabilisce, infatti, che « si considerano coautori dell'opera cinematografica l'autore del soggetto, l'autore della « sceneggiatura, l'autore della musica ed il direttore artistico ».

In seno alle Commissioni legislative della Camera dei Fasci e delle Corporazioni fu rilevato che l'esclusione del produttore dall'elenco dei coautori del film non è giusta, in quanto che oggi esso non ha più soltanto la figura del capitalista, ma collabora collo sceneggiatore e col direttore artistico alla produzione cinematografica. Il Ministro proponente ebbe buon giuoco a rispondere che la formula dell'art. 44 ha una portata generale ed astratta e che se, in concreto, può avvenire che qualche produttore sia anche autore del soggetto o direttore artistico, in tal caso esso avrà una duplice veste, di produttore e di coautore dell'opera da lui prodotta.

In sostanza il disegno di legge considera l'opera cinematografica unicamente sotto il suo aspetto di opera d'arte e si preoccupa quindi di individuare soltanto coloro che portano ad essa un vero e proprio contributo di carattere artistico e creativo. Ma il produttore non è dimenticato. Egli è menzionato a parte come organizzatore della produzione, e, in quanto tale, gli è attribuito l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica dell'opera cinematografica (art. 45).

Qui non si parla di acquisto *ex lege* di tali diritti da parte del produttore, come se ne parla, invece, nel progetto germanico. E' lecito, quindi, domandare come si giustifichi, giuridicamente, l'attribuzione al produttore, che non è autore, di un complesso di diritti, che, anche nel sistema della nostra nuova legge, formano parte integrante dell'unitario diritto di autore. Gli interpreti della legge saranno chiamati a suo tempo a penetrare il mistero. Non vi è forse nell'armamentario della dea Temi tutto un assortimento di *finzioni giuridiche* destinate a trarre d'impaccio il legislatore nei casi inestricabili?

Che cosa valga anche la soluzione immaginata dal legislatore italiano è stato da me già messo in evidenza nel mio studio citato (23), e non starò qui a ripetermi.

6. — La dottrina, da parte sua, non si appaga delle soluzioni legislative più o meno laboriose, e si affanna per proprio conto intorno allo stesso problema.

Le teorie emesse in proposito si possono ripartire in tre gruppi: *a*) gruppo delle teorie che chiamerò *unitarie*, le quali sostengono che l'opera cinematografica non ha, e non può avere, che *un solo autore*; *b*) gruppo delle teorie che potremmo chiamare *pluralistiche*, in quanto, ravvisando nell'opera cinematografica il prodotto di una collabo-

razione, ne attribuiscono la paternità a determinati collaboratori, considerati coautori dell'opera stessa; *c*) gruppo delle teorie che possono dirsi *eclettiche*, le quali ammettono che, a seconda dei casi, il film possa essere l'opera di un solo o di più autori.

Fra i rappresentanti del primo gruppo mi piace citare il COLOMBO, il quale, in un perspicuo studio pubblicato alcuni anni or sono, alla domanda: « Chi è l'autore del film? » rispondeva senza esitare: « il regista », e ne dava come ragione il fatto che è il regista « colui « che al film dà la sua forma certa e tradizionale, mediante la crea- « zione degli elementi fondamentali e peculiari dell'arte cinemato- « grafica » (24).

Alla stessa conclusione, ancorchè per altra via e con altri argomenti, giungono Carlo JUBANICO (25) e Dario RASTELLI (26), che non sono giuristi, ed hanno esaminato la questione da un punto di vista puramente estetico e tecnico-cinematografico.

Per il VALERIO, invece, autore, e autore unico, dell'opera cinematografica è, e non può essere altri che l'autore del soggetto o libretto, perchè sua è l'idea originale che dà vita al film, mentre « l'opera dello « scenarista, del regista, è derivata, e perciò secondaria di fronte a « quella che può definirsi una trovata geniale che indubbiamente assi- « cura il successo dell'opera » (27).

Un altro scrittore *unitario*, Fabrizio ONOFRI, ponendosi da un punto di vista esclusivamente estetico e tecnico-cinematografico, ravvisa l'autore unico del film nello sceneggiatore, in quanto « sceneggiare un « film significa appunto dare ad un'azione svolgimento, aspetto e conte- « nuto *cinematografici*, cioè fare di un'azione un film » (28). Nè manca chi sostiene essere il produttore l'autore unico del film, anche se si tratti di una casa di produzione costituita in forma di società, dato che nell'opera da lui prodotta egli esprime il suo pensiero ed il suo spirito, a tal punto che cogli stessi elementi e gli stessi collaboratori un altro produttore farebbe sicuramente un film diverso (29). Quest'ultima opinione trova seguito soprattutto nei paesi anglo-sassoni.

Più numerosi sono tuttavia coloro che, partendo dal carattere collettivo dell'opera cinematografica, ravvisano nei principali collaboratori altrettanti coautori di essa. Si è già visto che due eminenti specialisti italiani del diritto di autore, il PIOLA CASELLI e lo STOLFI, professano questa teoria e giungono a conclusioni presso che identiche. Una certa perplessità manifesta, invece, *in apicibus juris*, il DE FEO, il

quale francamente riconosce che « giuridicamente, la questione rimane « sempre in piedi, tutt'altro che risolta e tutt'altro che di facile risolu- « zione » (30). E difatti si può dire che tante sono le soluzioni date al problema che qui si sta esaminando quanti coloro che hanno tentato di risolverlo (31).

Al secondo gruppo di opinioni appartiene, in generale, la dottrina francese, che ha esaminato con notevole ampiezza la questione. Non di meno anche in questa dottrina si notano le stesse incertezze e la stessa soggettività di giudizio già rilevata nella dottrina italiana.

Per l'OLAGNIER, già citato, la qualità di coautore del film è certa nel soggettista, nello sceneggiatore, nel dialoghista e nel compositore della musica, mentre dovrebb'essere negata al regista ed al produttore, in quanto semplicemente tali (32). Un altro autore francese, il MAYER, distingue fra autori e realizzatori, e riconosce come autori del film solo l'autore dell'opera dalla quale il film è tratto (se il soggetto non sia originale), il soggettista, lo sceneggiatore, l'autore del dialogo, il regista ed il compositore originale (33). Qui si potrebbe osservare col COLOMBO che, riconoscendo la qualità di coautore del film all'autore dell'opera originale dalla quale il film è tratto, bisognerebbe riconoscere tale qualità anche a Dante Alighieri per un film che fosse ricavato dalla *Divina Commedia*...

Di un maggior rigore scientifico sembra la dottrina professata dal DEVILLEZ e dal MAROTTE, i quali, movendo da una più esatta concezione della collaborazione artistica, rifiutano la qualità di coautore dell'opera cinematografica all'autore dell'opera letteraria o drammatica adattata e la riconoscono invece, oltre che al soggettista, allo sceneggiatore ed al regista, anche agli attori. Quanto al produttore, questi non sarebbe investito dei diritti degli autori che a titolo derivato, per effetto di cessione, esplicita o implicita, a suo favore (34). Ma tutte queste teorie che ammettono a favore del produttore un diritto di autore a titolo derivato dagli autori, o sono costrette a negare al produttore ogni diritto *morale* sull'opera da lui prodotta o dimenticano che i diritti morali sono considerati di carattere personalissimo, e perciò intrasmissibili.

Assai meno numerose, ma non perciò meno autorevoli, sono le opinioni del terzo gruppo, che ho chiamate *eclettiche*. Due eminenti giuristi tedeschi, l'ELSTER e il prof. Ludwig WERTHEIMER, possono essere considerati fra i più illustri esponenti delle teorie di questo gruppo.

La dottrina dell'ELSTER si trova riassunta in queste sue stesse parole: « Non esiste che una regola, la quale sia equa e pervenga a superare le difficoltà: e cioè che non si deve considerare in quale qualità si sia creato (a quale categoria appartenga colui che crea), ma solo « se in realtà ed in verità si sia creato qualche cosa ». Così, « se l'autore « ha fornito realmente un manoscritto *maturo per esser girato* (*drehreifes Manuskript*), completo, cioè, in ogni sua parte, ed al quale non « sia necessario fare aggiunte di natura creativa per esser rappresentato « innanzi agli apparecchi di presa, l'opera cinematografica è suo bene « intellettuale, a meno che il *metteur en scène* non vi abbia portato tagli « o variazioni fondamentali ». Per contro, « se colui che crea è in gran « parte il produttore, nei riguardi del quale gli altri collaboratori non « sono che realizzatori, dipendenti dalle sue idee direttive, a lui spetta « senza dubbio un diritto di autore ». Se, infine, il copione « non è che « una specie di contributo all'opera cinematografica, di esposizione di « un'idea, la quale, anche se di per se stessa utilizzabile, non possa dar « vita senz'altro a un film come unità, in guisa che essa abbia bisogno « del sussidio creativo di altri, il diritto di autore ad essa attribuibile « non può non esser limitato. In questi casi si può realmente parlare « di un diritto di autore plurimo, il cui titolare, per ragioni pratiche, « può e *deve* essere il produttore » (35).

Quest'ultima proposizione dell'ELSTER, che in caso di diritto di autore plurimo il titolare *deve* esserne, *per ragioni pratiche*, il produttore, mi pare venga a togliere ogni valore scientifico alla sua teoria. Dato che il diritto di autore è un'*attributo della qualità di autore*, mi pare che, da un punto di vista rigorosamente scientifico, non possa riconoscersi che a favore di chi abbia tale qualità. È vero che l'ELSTER lascia supporre trattarsi dell'attribuzione del diritto di autore al produttore a titolo derivato dal diritto dei veri autori, e che il concetto tedesco della *licenza obbligatoria* può, nella specie, soccorrere; ma è da notare che, nella teoria di questo autore, non si limita la *derivazione* ai soli diritti di utilizzazione economica del film, ma si trasferisce in blocco la *titolarità* del diritto di autore senza nessuna distinzione fra diritto morale e diritti patrimoniali di sfruttamento dell'opera, mentre è risaputo che il diritto morale non è trasmissibile. Cosa ancor più grave e sintomatica, tale trasferimento dagli autori reali al produttore ha luogo *necessariamente, per ragioni pratiche*. Che vuol dire ciò? Ciò vuol dire una cosa sola, che, scendendo dalle astrazioni del diritto

alla realtà della produzione cinematografica, si è dovuto implicitamente riconoscere che, *in verità,* quei pretesi autori dell'opera cinematografica autori non erano.

Ancor più caratteristica è la teoria messa innanzi dal WERTHEIMER. Anche questo scrittore muove dal concetto che l'opera cinematografica è il frutto di una collaborazione, e di una collaborazione particolarmente frazionata ed intricata. La complicazione di questa collaborazione è tale che, secondo l'espressione di questo scrittore, « *costringe* « gli interessati a regolare *preventivamente* tutte le questioni inerenti ai « diritti di autore ». Egli nota come la possibilità che più autori collaborino, non solo alle diverse parti di un film, ma a ciascuna di queste parti, non sia fatta per aumentare « la chiarezza e la certezza del di- « ritto ». E riconosce che « è sovente difficilissimo stabilire chi sia il « creatore intellettuale dell'opera cinematografica ». Quale soluzione, in queste condizioni, propone il WERTHEIMER? Una soluzione semplicissima, che a me pare il più clamoroso riconoscimento dell'insolubilità assoluta della ingarbugliata questione: le persone partecipanti con prestazioni di natura creativa all'opera cinematografica regoleranno anticipatamente *per contratto* i loro rispettivi diritti di autore, i quali potranno così anche essere attribuiti all'impresa che si accolla il rischio finanziario della produzione (36).

7. Ed eccoci, così, giunti al punto cruciale dello spinoso problema. Si è visto in qual modo abbiano tentato di risolverlo legislatori e scrittori, giuristi e non giuristi; e se da tutti questi tentativi dobbiamo trarre una conclusione, mi sembra che questa non lasci adito a dubbi: *il problema non è stato risolto.*

Infatti, perchè un problema possa dirsi risolto è necessario che la soluzione sia tale da dover essere da tutti accettata. Se ciò non è, se un problema offre tante soluzioni quanti sono coloro che l'hanno affrontato, vuol dire che queste pretese soluzioni non hanno che un valore puramente soggettivo, che rappresentano altrettante *opinioni personali,* ma non sono *la soluzione* di quel problema. Eppure ogni problema, quando sia posto correttamente, ha una soluzione. Se esso si presenta come insolubile vuol dire che è impostato male.

Se si trattasse di determinare chi sia l'autore di un romanzo, di una commedia, di una composizione musicale, di una pittura, di una

scultura, di un progetto architettonico, nessuno si troverebbe impacciato. Autori del romanzo, della commedia, della composizione musicale sono, rispettivamente, il romanziere, il commediografo, il musicista, dalla cui penna tali opere sono uscite, così come autore del quadro o dell'affresco è il pittore che li ha dipinti sulla tela o sulla parete, autore della statua lo scultore che l'ha modellata, autore del progetto di una chiesa o di un palazzo l'architetto che ha concepito e compilato il progetto. In linea di principio il problema non esiste nemmeno, e non è concepibile altra discussione che di mero fatto per sapere se il romanzo, la commedia o la composizione musicale siano stati scritti da Tizio piuttosto che da Caio, se la tela sia stata dipinta da Pietro o da Paolo, se la statua sia stata scolpita da Sempronio o da Mevio, se il progetto architettonico sia stato fatto da Arnolfo o da Michelangelo.

Certo ogni opera può avere più di un autore, perchè la collaborazione è possibile così nel campo della letteratura come in quello della pittura, della scultura e dell'architettura. Ma nemmeno in tal caso possono sorgere problemi *di principio*, giacchè tutti coloro che hanno collaborato all'opera comune ne sono coautori. Potrà trattarsi solo di determinare la parte di ciascun collaboratore. Questione, questa, di mero fatto, che non involge, si ripete, nessuna questione di principio.

Ma ecco che se dalla letteratura, dalla musica, dalla pittura, dalla scultura, dall'architettura noi passiamo alla cinematografia, le idee, che erano così chiare, si annebbiano, e là dove una comune esperienza della vita era sufficiente per orientarsi, sorge di colpo un formidabile problema. Come avviene ciò?

Tutti sono d'accordo nel riconoscere che ciò dipende dalla particolare complessità dell'opera cinematografica, che non necessita soltanto di una collaborazione di elementi creativi simili (tutti scrittori o tutti pittori o tutti scultori, e via dicendo); ma che implica il concorso di molteplici attività disparate: artistiche, tecniche, finanziarie, industriali. Qui è, infatti, il nodo della questione. La difficoltà nasce dalla particolare natura dell'opera cinematografica, la quale è, sí, un'opera d'arte, ma non soltanto un'opera d'arte.

Come ho già avuto occasione di mettere in rilievo altra volta (37), il complesso processo tecnico e industriale del quale l'opera cinematografica, come opera d'arte, è *il prodotto*, imprime ad essa un carattere del tutto particolare, per cui essa è ad un tempo, *e inscindibilmente*, un'opera artistica, un'opera della tecnica e un prodotto industriale.

Ho anzi fin d'allora insistito nel far rilevare che l'opera cinematografica, come opera d'arte, è *condizionata* dalla tecnica e dall'industria, nel senso che essa non può riuscire artisticamente pregevole se non sia altrettanto pregevole come prodotto tecnico e industriale. « Si pensi « un po' » scrivevo (38) « che cosa sarebbe un film costruito su di un « bellissimo *scenario*, ma fotograficamente realizzato in modo deplore- « vole, con una messa in iscena di cartapesta, con *trucchi* che offendono « il senso estetico, e via dicendo... ».

Nè i diversi contributi di varia natura, artistica, tecnica e industriale, che concorrono alla creazione del film conservano, associandosi, la loro individualità e la loro fisionomia, come avviene, invece, dei varii scritti che compongono un'enciclopedia, o delle parole e della musica in un melodramma, o dei disegni e del testo in un'opera letteraria o scientifica illustrata. Nel processo formativo dell'opera cinematografica i diversi elementi *si combinano* fra loro come i componenti di un prodotto chimico, nel quale essi si fondono e si confondono, perdendo ciascuno la propria individualità per dar vita al *prodotto nuovo*, risultato della combinazione.

Così il soggetto originario, passando attraverso il « trattamento » e la sceneggiatura, perde la sua fisionomia iniziale, si amplia, si trasforma, acquista un ritmo particolare, che è dato dal taglio delle scene, divenute inquadrature, e dai movimenti di macchina previsti. Ma nemmeno la sceneggiatura è ancora il film. Essa non è che un piano, ancorchè particolareggiato, per la costruzione del film. Tutto ciò che in essa è soltanto scritto e previsto deve poi prender corpo, deve animarsi di vita. I personaggi, da eterei fantasmi, debbono divenire uomini di carne ed ossa, con un loro aspetto determinato, una loro voce, un loro modo personale di muoversi, di gestire, di sentire e di esprimere i loro sentimenti. E questi personaggi, divenuti uomini vivi, debbono vivere ed agire in determinate condizioni di ambiente: nell'interno di una camera, nel folto di un bosco, fra i ghiacci di una catena di montagne, nella desolata immensità di un deserto o sull'agitata superficie del mare. L'arte degli attori, del regista e dello scenografo non basta più; occorrono gli accorgimenti, le soluzioni scientifiche, i *trucchi* dei tecnici. Il loro còmpito è gravissimo, e soluzioni tecniche sbagliate, trucchi male impiegati possono *rovinare* un bel film, che riuscirà, così, un *brutto* film, cioè un'*opera d'arte mancata*. Ma così gli elementi artistici come quelli tecnici dipendono tutti da una volontà superiore, alla quale in-

combe anzitutto il còmpito di sceglierli, quindi di mettere a loro disposizione i mezzi materiali di cui possono aver bisogno, di coordinare le loro attività e di volgerle al fine cui tutti debbono tendere, la produzione dell'opera d'arte. Questa volontà superiore, quest'organo ordinatore e coordinatore, propulsore e moderatore, è il produttore. Se egli è intelligente, e se ad un giusto spirito speculativo associa un sufficiente senso artistico e di responsabilità professionale, il film riuscirà veramente un'opera d'arte, perchè egli saprà scegliere un buon soggetto e buoni collaboratori e provvederli dei mezzi necessari per ben fare. In caso contrario il film, anche se tratto da un ottimo soggetto, non andrà al di là di una meschina abborracciatura.

Se così è — sfido a provare il contrario! — l'opera cinematografica non può, senza essere *disintegrata*, venir considerata *separatamente* sotto i suoi diversi aspetti, di opera d'arte, di opera della tecnica e di prodotto industriale. Essa forma un tutto inscindibile, nel quale arte, tecnica e industria si compenetrano e si confondono. Quando, perciò, legislatori o scrittori, giuristi o non, nel porsi il problema dell'autore dell'opera cinematografica dichiarano di considerar questa unicamente come opera d'arte, falsano completamente l'impostazione del problema stesso. Nessuna meraviglia che falsa ne risulti anche la soluzione.

Ma, a considerare l'opera cinematografica per quello che essa è realmente, cioè, come si è detto, per un'opera che è al tempo stesso opera d'arte, opera della tecnica e prodotto dell'industria, osta tutto il sistema del diritto di autore, il quale, come precisa nell'art. 1 la nuova legge italiana, protegge solo le « opere dell'ingegno di carattere creativo ». Allora, se si vuol uscire finalmente dall'equivoco e porsi decisamente sul terreno della realtà, bisogna riconoscere che l'opera cinematografica, per la sua specialissima natura, non può essere compresa nel quadro del diritto di autore. Dirò di più: non può esservi compresa, perchè *l'opera cinematografica non ha, nè può avere, un autore*.

A molti, forse a moltissimi di coloro che avranno avuto la pazienza di seguirmi fino qui, una tale affermazione, ancorchè audace, non parrà un'eresia. L'opera cinematografica, considerata, come deve esserlo, nella sua complessa ma inscindibile unità, non può avere un autore esattamente per la stessa ragione per la quale coloro che si affannano a ricercarne l'autore sono costretti a smembrarla ed a prendere in considerazione in essa soltanto l'opera d'arte. Ma, ciò facendo,

essi escono dalla realtà, e la realtà se ne vendica precipitandoli nel regno di Babele.

L'opera cinematografica non ha un autore, nè più coautori. Essa ha un produttore e tutta una serie di collaboratori, artistici, tecnici, esecutivi, di cui alcuni emergono in modo più o meno spiccato, in quanto hanno in essa lasciato un'impronta personale più o meno importante. Ciò che interessa non è tanto attribuire a questi collaboratori di grado eminente una *qualità astratta* contraria alla realtà delle cose, quanto assicurare ad essi un adeguato riconoscimento ed un'adeguata tutela dei loro legittimi interessi morali e materiali. Poco importa che l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, il regista, gli attori protagonisti, lo scenografo, ecc., possano essere considerati come coautori del film; quello che importa è che essi abbiano il diritto di rivendicare la qualità in cui hanno collaborato alla creazione del film, e, *in tale qualità*, possano difendere quegli interessi morali e materiali che si ritenga giusto riconoscere ad essi.

Quanto, poi, al produttore, non è esatto che non abbia, nei riguardi dell'opera da lui prodotta, che interessi di carattere economico. Egli impegna nella produzione, non soltanto ingenti capitali, ma anche il nome e la reputazione della sua ditta. Non mi sembra, perciò, nè giusto nè conforme agli interessi superiori della produzione cinematografica confinare il produttore in una specie di ghetto, dove egli non abbia da preoccuparsi che di far fruttare i suoi denari. Occorre, al contrario, che la legge aiuti, colle sue disposizioni, il formarsi nell'elemento industriale di una coscienza professionale sempre più sensibile a ciò che forma la particolare nobiltà di questa specialissima industria, vale a dire al fine, che essa deve proporsi, di dar vita ad opere d'arte sempre più degne di questo nome.

Questo è il vero problema, e, così impostato, non è difficile risolverlo. L'altro, quello del cosiddetto autore del film, non è che un campo chiuso per discussioni bizantine e sterili, incapaci di far fare un solo passo innanzi all'arte e all'industria cinematografica; è insomma il problema della quadratura del circolo (39).

UGO CAPITANI

NOTE

(1) BONELLI LUIGI: *Il diritto d'autore e le opere cinematografiche*, in « *Autori e Scrittori* », fasc. Gennaio 1939-XVII, pag. 1.

(2) PIOLA CASELLI E.: *Trattato del diritto di autore e del contratto di edizione*, 2ª ed., 1927, n. 80. — DI FRANCO L.: *Proprietà letteraria ed artistica*, Milano, 1936, n. 36. — Lo STOLFI (*Il diritto di autore*, 3ª ed., Milano, I, pag. 332, nota 1) crede si debba parlar di *libretto*, in senso tecnico, se l'argomento sia svolto ampiamente, scena per scena, quadro per quadro, e di *trama*, *schema* o *soggetto*, se l'argomento sia solo accennato nelle grandi linee.

(3) È interessante, a questo riguardo, seguire in « *Come si scrive un film* », di SETON MARGRAVE (traduz. PAOLA OJETTI, Milano, 1939), le successive trasformazioni della novella di ERIC KEDOWN « *Sir Tristram va in Occidente* » sino al copione di montaggio del film « *Il fantasma galante* ».

(4) PIOLA CASELLI E.: *Op. cit.*, n. 163. — STOLFI N.: *Op. cit.*, n. 508.

(5) DE FEO LUCIANO: *Diritto cinematografico*, in *Nuovo Digesto Italiano*, U.T.E.T., n. 2.

(6) ELSTER A.: *Diritti di autore in via originaria e in via derivata in materia cinematografica*, in *Diritto di Autore*, 1932, pag. 37.

(7) Trib. civ. Roma (Sez. Lavoro), 18 Gennaio 1939-XVII, Erler c. Aurora-Film, in *Diritto di Autore*, 1939, pagg. 64-68.

(8) App. Roma (Mag. Lavoro), 5 Aprile 1940-XVIII, Cialente c. Scalera-Film, in *Giurisprudenza Italiana*, 1940, I, III, 152-156.

(9) V. il testo del progetto nella rivista *Il Diritto di Autore*, 1939, pagg. 268 e segg.

(10) V. il mio scritto: « *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo* », in questa Rivista, fasc. Novem.-Dicem., 1940-XIX, pagg. 45-46.

(11) V. il testo della legge austriaca in *Diritto di Autore*, 1936, pagg. 379 e segg.

(12) V. il citato art. 10 della legge polacca in OLAGNIER P.: *Le droit d'auteur*, Paris, 1934, II, pag. 276.

(13) V. il testo della legge lettone in *Diritto di Autore*, 1938, pagg. 230 e segg.

(14) V. il testo del progetto in *Diritto di Autore*, 1938, pagg. 536 e segg.

(15) V. il testo della legge cecoslovacca in *Diritto di Autore*, 1937, pagg. 221 e segg.

(16) V. *Il Diritto di Autore*, 1934, pagg. 101 e segg.

(17) V. *Il Diritto di Autore*, 1938, pagg. 83 e segg.

(18) V. *Il Diritto di Autore*, 1938, pagg. 398 e segg.

(19) V. *Il Diritto di Autore*, 1940, pagg. 401 e segg.

(20) V. « Legge sui principî fondamentali del diritto di autore della U.R.S.S. », riportata nel volume *Direttive ed elementi di studio per la riforma*

della legge sul diritto di autore, edito dal Ministero della Cultura Popolare, Roma, 1937, pagg. 243 e segg.

(21) V. il progetto francese nella sua ultima forma in *Diritto di Autore*, 1937, pagg. 520 e segg.

(22) V. in proposito: GIANNINI AMEDEO: *La Convenzione di Berna sulla proprietà letteraria*, Roma, 1933, pagg. 289-299.

(23) *Op. cit.*, pagg. 43-45.

(24) COLOMBO FRANCO: *Chi è l'autore del film?*, in *Diritto di Autore*, 1935, pagg. 365 e segg.

(25) JUBANICO CARLO: *Fare sul serio*, in *Cinema* del 10 Agosto 1940-XVIII.

(26) RASTELLI DARIO: *La regìa*, in questa Rivista, fasc. Settembre 1940-XVIII, pagg. 11 e segg.

(27) VALERIO ETTORE: *Il diritto cinematografico*, in *Autori e Scrittori*, fasc. Agosto 1938-XVI, pagg. 3-4.

(28) ONOFRI F.: *La questione dell'autore*, in *Cinema* del 10 Aprile 1940-XVIII.

(29) RAPOPORT J.-S.: « *Mascarade* » *devant les juges - A qui appartient le droit d'auteur sur un film?*, Paris, 1939.

(30) DE FEO L.: *Op. cit.*, pag. 928.

(31) Non può più avere, oramai, che un valore puramente documentario e storico l'opinione degli autori che, come l'ASCOLI (RENZO) (*Cinematografia e diritto*, in *Diritto Comm.*, serie 2ª, Vol. V, I, 498) e il TIRANTY (*La cinematografia e la legge*, Torino, 1921, Cap. II), hanno scritto ai tempi del cinema muto, giacchè l'introduzione del sonoro e parlato ha ampliato singolarmente e complicato i termini della questione.

(32) OLAGNIER P.: *Op. cit.*, II, pagg. 272-273.

(33) MAYER C., *Le droit d'auteur et le cinéma*, Paris, pag. 56.

(34) DEVILLEZ H.: *L'oeuvre cinématographique et la propriété artistique*, Paris, 1928, pagg. 122-146. - MAROTTE P., *De l'application des droits d'auteur et des artistes aux oeuvres cinématographiques et cinéphoniques*, Paris, 1930, pagg. 30-52. Quest'ultimo autore comprende fra i coautori del film anche l'operatore di ripresa (pag. 51).

(35) ELSTER A.: *Op. cit.*, pagg. 33-42.

(36) WERTHEIMER L., *Il regime della collaborazione nella legislazione tedesca, con particolare riguardo all'opera cinematografica*, in *Diritto di Autore*, 1934, pagg. 29-32.

(37) V. il mio scritto già citato: « *Per l'elaborazione ecc.* », pagg. 50-52.

(38) *Op. cit.*, pag. 52, nota 43.

(39) Particolarmente interessanti, a questo riguardo, sono i risultati del referendum indetto l'anno scorso dal settimanale cinematografico *Film* sul quesito: « Chi è l'autore del film? » (V. la raccolta di *Film* a partire dal fascicolo del 24 agosto 1940-XVII, che reca, come prima risposta al referendum, una serie di acute osservazioni di LUIGI CHIARINI sull'impossibilità d'impostare astrattamente e *a priori* il problema).

Lana caprina

I.

Si è conchiuso sulle pagine della rivista « Cinema » *il referendum sul doppiato, al quale i lettori del diffuso quindicinale hanno partecipato con nutrito fuoco di risposte. Vari argomenti si adducono contro l'utilità delle inchieste. Esse, si dice, non dànno altro risultato che quello delle discussioni: ognuno rimane chiuso nella propria opinione, tanto più se vede che ci sono degli altri a pensarla come lui. I pareri, poi, su un dato argomento sono tanti e così diversi che si riesce solo a constatare la infinita varietà delle opinioni umane. Infine, il sistema ha un colore democratico alquanto passato di moda.*

Il referendum in questione ha avuto piuttosto il carattere di un plebiscito in cui bisognava coraggiosamente votare per il sì o per il no, *lasciando da parte le soluzioni intermedie. Inoltre l'inchiesta è stata meritoria nel senso di aver reso note molte interessanti opinioni di tecnici e critici cinematografici, nonchè quelle di varie categorie di spettatori. Si sono così formate le due grandi correnti del* pro *e del* contro *che accanitamente hanno lottato per la supremazia. Lasciamo agli organizzatori la cura di trarre statisticamente le conclusioni pratiche dell'inchiesta e limitiamoci a dire che esteticamente è ormai assodato come il doppiato sia una assurda esecrabile manomissione.*

Tuttavia, poichè la fantasia nobilita tutto, anche il doppiato in mano a un regista di genio può diventare mezzo espressivo e come tale ammissibile. Esempio, il film « Le grand jeu » *realizzato nel 1934 da Jacques Feyder, nel quale l'attrice Marie Bell appare in un doppio ruolo. In uno di essi il personaggio ha la vera voce dell'interprete, nell'altro è doppiato. Il problema poteva essere risolto anche in sede di recitazione, ma l'immaginazione del regista ha saputo impadronirsi del-*

l'espediente tecnico del doppiato e se ne è servito con intendimento d'arte. In molti altri casi ancora la fantasia — sangue del regista — potrebbe suggerire un lodevole impiego del doppiato come mezzo espressivo. Si pensi per esempio alle seguenti combinazioni: uomo mingherlino con voce robusta, uomo con voce di donna o di bambino, donna con voce di uomo, bambino con voce di uomo. Si ricordi, in « Mascherata »*, lo starnazzare delle oche mentre le donne ciarlano, il raglio dell'asino mentre l'uomo ride, il grugnire dei porci mentre gli uomini parlano, e in* « Imputato alzatevi » *il cavallo che dice: « Non sono mica stato io »: veri e propri esempi di doppiato.*

Ammettiamo che quando si tratti di doppiare attori italiani svociati il sistema possa essere tollerato, in quanto resta sempre sotto il controllo del regista e di conseguenza rientra in qualche modo nell'orbita della collaborazione. Ma quando si prende un film come uno scheletro da coprire di carne o come un abbozzo da terminare, quando si chiedono « delle facce da riempire di parole », allora il doppiato diventa un vero delitto che bisogna ad ogni costo impedire, e la sala di doppiato con i suoi microfoni, i suoi leggii e i suoi fabbricanti di rumori non è che un'accademia di mastri ruinanti che occorre chiudere al più presto.

II.

Fra i peccati di cui si fa colpa agli esercenti verso l'arte cinematografica, certo uno è l'invenzione del cosiddetto « doppio programma », istituzione che porta con sè delle conseguenze estetiche ed economiche che sarà interessante analizzare.

Vi sono due specie di doppio programma: il doppio film e lo spettacolo misto cinema-varietà.

Il doppio film presenta teoricamente tre combinazioni possibili: due film buoni, uno buono e uno scadente, due film scadenti. Il primo caso ha tutta l'apparenza di « paradiso dello spettatore cinematografico ». Ma non è che un'apparenza. Infatti, lasciando stare che questo caso difficilmente si verifica, anche quando avviene che un cinema proietti due film ritenuti « buoni », lo spettatore in genere è vittima di un inganno. Poichè in seguito a un'operazione che ha del chirurgico e che possiamo chiamare « montaggio del cabinista », i film vengono tagliati e ridotti a due terzi della loro lunghezza originale. In tal modo,

si alletta il pubblico coll'offerta del doppio programma e poi lo si tradisce dandogli in realtà due mezzi film. Al tempo del muto i cabinisti avevano un'altra risorsa per ridurre la durata dello spettacolo: acceleravano la proiezione fino alla massima velocità che il pubblico tollerasse senza protestare. Oggi non possono più farlo, per via del sonoro, e allora ricorrono a quella specie di montaggio alla russa spinto alle massime conseguenze che è ben noto a tutti i frequentatori di sale a doppio programma. Nei riguardi dei movimenti di macchina il montaggio del cabinista ha una tecnica curiosa. Data, per esempio, una panoramica si prendono i fotogrammi iniziali e si attaccano direttamente ai finali: quelli centrali non hanno importanza. È facile immaginare il risultato di questo intervento su film in cui abbondano le descrizioni di ambiente attraverso panoramiche e carrelli, come quelli di Duvivier. Non parliamo poi di ciò che viene fuori nella colonna sonora, dove gli orecchi *possono diventar gli* occhi, *per eliminazione di una sillaba e spesso si giunge allo storpiamento assoluto della frase. Ma questo montaggio di nuovo genere non si ferma qui. Va ancora oltre, fino alla coraggiosa eliminazione di intere sequenze. Ricordiamo perfino di aver assistito a una proiezione in cui fu saltata addirittura una « pizza ».*

Nel secondo caso — film buono più film scadente — siamo in presenza della combinazione-rimorchio. Il film buono è il pernio dello spettacolo, viene reclamizzato abbondantemente e rappresenta il pezzetto di carne messo nell'amo per far abboccare il pubblico. Il quale una volta entrato sopporta con rassegnazione anche il film scadente. E seppure si annoia e se ne va, non importa, tanto il biglietto l'ha già pagato e la cassetta è salva.

Con esercenti che manchino di buon gusto avviene anche il terzo caso: due film brutti. I pochi spettatori usciranno dal cinema giurando di non tornarci più.

Da quanto abbiamo detto si vede subito quali siano le conseguenze del doppio programma sul film considerato come opera d'arte. È interesse dell'esercente di effettuare il maggior numero possibile di spettacoli e per conciliare questo interesse coll'istituzione — ritenuta essenziale e sacra — del doppio programma si ricorre al tagliuzzamento dei film. Inoltre, la combinazione-rimorchio è un ottimo sistema per abbassare il livello artistico medio della produzione, in quanto le pelli-

cole brutte avrebbero una ben più breve esistenza sugli schermi se non si facessero portare a spalla dai buoni film.

Per quanto riguarda le conseguenze economiche, sarebbe ozioso ricordare quale nefasta influenza abbia il doppio programma sul costo medio del biglietto d'ingresso ai cinematografi.

Lo spettacolo misto cinema-varietà presenta gli stessi inconvenienti del doppio film. Ci può essere una combinazione-rimorchio a vantaggio del film, come può anche succedere che un varietà scadente si appoggi sulla pellicola. Ma una accusa ben più grave va fatta al programma misto ed è quella di avvilire il varietà riducendolo alla umiliante condizione di contorno. Un'arte così viva come quella del varietà, così consona al dinamismo dei tempi attuali coi suoi caratteri di sintetismo, simultaneità e sincerità, va nobilitata, merita di formare spettacolo a sè senza bisogno di puntelli.

Non sarebbe possibile abolire il doppio programma? Nel campo teatrale, a nessuno viene in mente di dare due opere o due commedie normali di tre atti in un unico spettacolo. Nè alcun pittore si è mai sognato di dipingere le sue tele da tutte e due le facce per invogliare la gente ad acquistarle; e il doppio programma è come una specie di tela doppio-dipinta.

III.

L'ingresso continuato è un'altra fra le molte istituzioni che dovrebbero sparire in omaggio alla dignità dello spettacolo cinematografico. Nei concerti è addirittura vietato l'ingresso durante l'esecuzione di un pezzo. Prima di cominciare si chiude la porta e chi è entrato è entrato; gli altri aspettano la fine del numero per poter entrare. A teatro, ognuno sente come un elementare dovere di educazione raggiungere il proprio posto prima che sia alzato il sipario. Ma un film pare invece cosa molto meno seria e rispettabile di un pezzo di musica o di una commedia. Il cinematografo è come una stazione, ad ogni momento ci sono persone che arrivano e persone che se ne vanno. Quante volte nella durata di una proiezione si è costretti ad alzarsi per far passare qualcuno che entra o qualcuno che esce? In piedi! A sedere! In piedi! A sedere! è un eccellente esercizio per inforzare i muscoli dell'addome, ma il cinema non sembra il luogo più indicato per fare della ginnastica. A prescindere dalla grazia con cui le gentili mascherine ti

buttano in faccia il fascio luminoso delle loro lampadine, scrutando la platea in cerca di posti liberi per i nuovi arrivati. Ma il più bello è quando ti capita davanti un signore che sta in piedi un quarto d'ora a togliersi il cappello, la sciarpa, il cappotto... Insomma, a parte l'assurdo estetico di vedere un film cominciando dalla fine del primo tempo o dalla metà del secondo, è deplorevole questa storia che al cinema devono essere permesse tutte le libertà che nessuno osa prendersi negli altri spettacoli. Sarebbe certo opportuno studiare qualche sistema, almeno, per esempio per le prime visioni, atto a conciliare la dignità dello spettacolo con le esigenze commerciali.

G. I.

Una lezione di Pabst

Il « *Don Chisciotte* » di Pabst fu sempre tra i nostri ricordi cinematografici più schietti e cari.

Ebbe il suo ricordo come un piccolo regno nella nostra mente: un regnare per noi inconsapevole, poichè nei tempi in cui ci fu dato vederlo la prima volta, era molto lontana da noi l'idea che in vita avremmo scritto un sol rigo sul cinematografo.

Poi, un bel giorno, ci venne dato di parlare del cinema e di taluni suoi problemi.

« *Don Chisciotte* » conservò il suo regno.

Oggi, ad alcuni anni di distanza, rivisto come immiserito nelle angustie di una moviola, un po' avvantaggiato dall'animo nostro, il più possibile disposto all'avvenimento, il « *Don Chisciotte* » ha retto molto bene alla prova.

Anzi dirò di più: mi ha palesato, oltre ai motivi che ne fanno una cosa segnatamente memorabile per lo spettatore comune, molti altri pregi che m'erano rimasti del tutto oscuri in altri tempi.

Nel novero di questi pregi rientrano quelli di cui farò parola più avanti.

* * *

Già è nella Storia del Cinema di Francesco Pasinetti un fugace accenno ai pregi suddetti del « *Don Chisciotte* » di Pabst.

Puoi leggere a pagina 259 siffatte affermazioni.

« Il quadro risulta sempre ben composto », e poi ancora: « Pabst usa soltanto di un accuratissimo montaggio ritmico ».

Vero è che a guardare il film con l'interesse peculiare dell'inquadratura e del movimento, dell'equilibrio di masse, del rigore compositivo e del ritmo di esse, si hanno molte gradite sorprese.

La nostra mente, intesa a cogliere per abitudine acquisita sopratutto i valori pittorici del film, s'è trovata a seguire una imprevista quanto autorevole lezione: la lezione di Pabst.

* * *

Allora m'è tornata alla memoria l'incredulità di molta gente del nostro cinema sui problemi che accomunano taluni fatti del cinematografo a altri della pittura, e ho trovato infiniti motivi per esserne stupito.

Come mai tanta coscienza e sapienza di detti problemi, riscontrabili nei più grossi nomi della cinematografia restano incomprensibili e estranei a tante menti ostinate?

Per chi è giovane come noi, e ha fede, come noi, ogni forma di freddezza e di indifferenza è irritante.

Non già che questa indifferenza abbia toccato noi personalmente, ma domina un po' in tutte le cose del nostro cinema, e fa di esso — rare eccezioni a parte — un regno dove è facile vivere, un regno borghese e modesto, facilone, dilettantesco e talvolta addirittura ignorante.

E per nostra mortificazione i classici esempi di cinematografo, se escludiamo il cosiddetto aureo periodo del nostro vecchio cinema, anch'esso però di gusto letterario e troppo spesso discutibile, ci sono venuti fino a oggi dal di fuori.

A non voler capire le lezioni degli altri si rischia di dimostrare poca sensibilità, poca suscettibilità e poco orgoglio.

Da ogni parte si levano voci autorevoli o non a chiedere delle prove, autentiche prove di capacità e di serietà di intenti; eppure le cose continuano per il loro verso; la nostra cinematografia rimane ancora troppo con la testa fra le nuvole; il pubblico e la critica scontenti e in attesa.

È vero che non possiamo ignorare i notevolissimi sforzi che da parte di alcuni si vanno facendo in questi ultimissimi tempi; ma giova riconoscere che ogni attesa, anche superando ogni umano limite e diventando paziente come quella biblica di Giobbe, non troverà appagamento finchè ci saranno registi che lavoreranno com'io vidi in un recente film.

Era davanti ai miei occhi uno scenario di pessimo gusto: un palcoscenico di teatro con colonnine mozze, in piedi e adagiate al suolo,

falsi motivi arcadici, imbastarditi in un'atmosfera neoclassica dechirichiana: cose senza giustificazione, nè significato.

Dal regista, dietro mia domanda, ebbi in risposta queste parole: « È una cosa così... fatta da me; non c'era tempo! ».

Intanto scorrono fiumi d'inchiostro su riviste e giornali per chiedere di meglio, per chiedere cose fatte sul serio, e le cose vanno avanti allo stesso modo, e qualcuno si fa perfino cattivo sangue.

A noi queste cose dànno profondo dolore!

* * *

Abbiamo voluto rivedere il « *Don Chisciotte* » di Pabst, come si rilegge un libro, come si ritorna a vedere un quadro che ci aveva preso la mente (è il più grande elogio che si possa fare di un film).

Abbiamo già detto che il nostro desiderio è stato doviziosamente ripagato.

Dei vari elogi possibili per ogni vario pregio, il lettore già sa qual'è quello che si vuol tessere in queste note.

Il nostro discorso dirà di quel senso preciso e costante e armonioso di comporre ogni visione, di ordinare ogni scena e legare l'una all'altra con sottili e musicali passaggi.

Se abbiamo bene compreso il senso delle parole di Pudovchin: « un oggetto ripreso da determinati punti di vista, e mostrato in proiezione allo spettatore non è che una cosa morta, anche se si muoveva dinanzi alla camera », questo film di Pabst còstituisce in alcuni punti la tesi più nettamente opposta.

Da una parte il montaggio, l'azione colta nel momento più vivo, l'intuizione artistica alla base d'ogni fotogramma, i quadri con l'attimo fermato, come in pittura, e tanti quadri e tanti attimi: una tecnica, solida, violenta, drammatica, a volte tragica.

Dall'altra una continuità di narrazione e quindi di azione, immagini che si succedono unite, e si tengon dietro, e una continua l'altra come l'acqua nel fiume.

A rigore di termini, il pittore, o chi guarda ai problemi pittorici dei film, dovrebbe accordare a Pudovchin maggior credito, e abbracciare la sua tesi, escludendo ogni altra.

Ma altrove noi abbiamo detto delle possibili influenze della pittura sul movimento in cinematografo (*Cinema* N. 100, 25 agosto '40-

XVIII) e pertanto possiamo guardare alla lezione di Pabst come a una conferma delle nostre idee in proposito.

La tecnica del « *Don Chisciotte* » è la più adatta a chi voglia esprimersi in cinematografo con un toccante linguaggio lirico.

L'occhio passa sovente da un motivo a un altro, come guidato da spontanei inviti, da piacevoli adescamenti, da sottili legami.

Talvolta è addirittura un canto spiegato senza prender fiato, con un unico soffio di voce, a delicate modulazioni.

Poi, anche quando la materia drammatica si fa più intensa, più incalzante, tocca il vertice, il racconto cinematografico non perde il suo ritmo.

Don Chisciotte si lancia contro i mulini. È una lotta impari. I giganti alati finiranno col travolgerlo: tutto si svolge senza accelerazioni di tempo, e si conclude in un lento giro delle ali del mulino, entro cui si dimena l'inquieto visionario spirito dell'Hidalgo.

A motivo di tale ritmo imposto da Pabst al suo racconto, ogni cambiamento brusco da scena a scena — e non sono molti — è come un risveglio, come il piombare da un luogo a un altro per effetto di sogno o per improvvisa magìa.

Ma le cose ritornano sempre e presto nel loro procedere lento, ritmico, accorto, compiuto, talchè alla fine quasi ti sorprendi in malinconico atteggiamento, accanto all'eroe morto, proprio come piacque a Bartolomeo Pinelli effigiarsi nella incisione finale delle sue illustrazioni al « Don Chisciotte ».

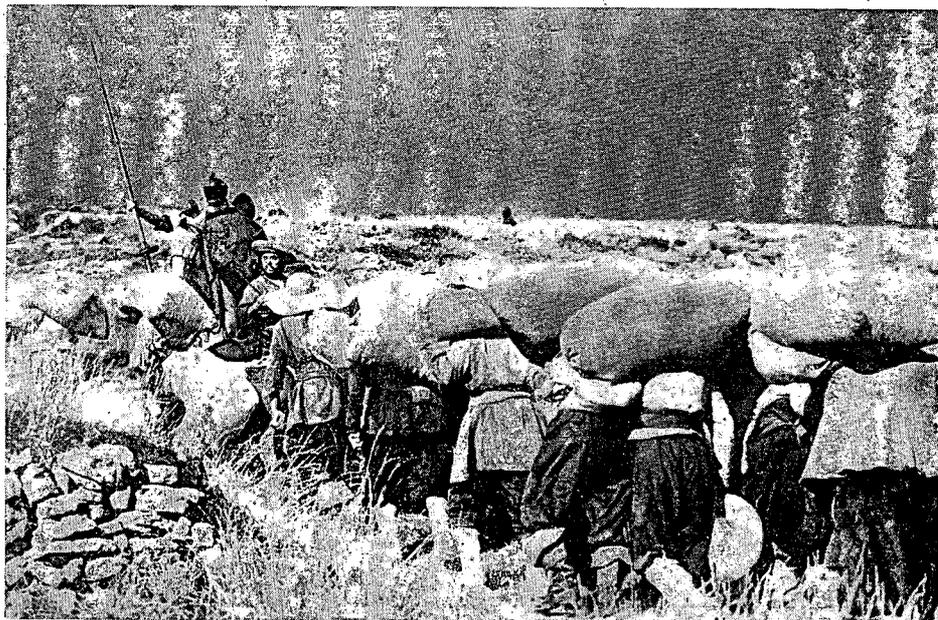
Non manca neppure il Sancio piangente.

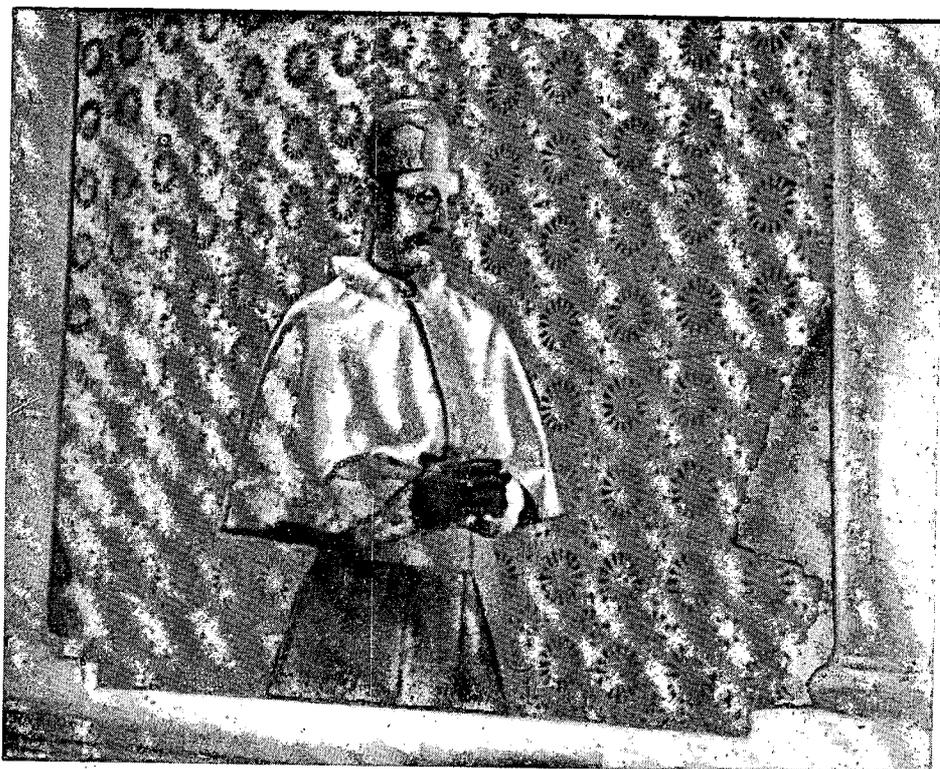
* * *

Abbiamo detto come una costante capienza di inquadrature, un equilibrio sempre vivo, un gioco compositivo di chiara derivazione pittorica, e un ritmico procedere delle azioni caratterizzino questo film di Pabst.

Su tali caratteristiche intendiamo ancora un poco soffermare il nostro discorso, osservando qualche scena ovvero qualche situazione che può essere più indicativa in tal senso.

Potremmo, volendo, fare considerazioni sul « *Don Chisciotte* » di Pabst in rapporto alle ben note illustrazioni di Pinelli, Daumier, Dorè,

Goya *I prigionieri*

G. W. Pabst *Don Quijote*

El Greco — *Ritratto del Grande Inquisitore*

G. W. PABST

Don Quijote

G. W. PABST

Don Quijote

GOYA

El pelele

e altri; ma sembrerebbe voler creare a ogni costo precedenti pittorici a quest'opera cinematografica, per la dannosa manìa di distribuire a destra e a manca paternità e precursori.

Rischieremmo di far la figura di coloro che avendo fatto risalire i cartoni di Walt Disney allo zoofilismo liberty delle illustrazioni inglesi del secolo passato, o alle illustrazioni tedesche per le fiabe di Busch dell'800, e avendone menato gran vanto, si trovarono un giorno scornati da una confessione dello stesso Walt, il quale affermava candidamente di non aver mai conosciuti questi suoi fantastici maestri putativi.

Le cose da notare, invece, son più semplici e palesi, non hanno nomi grossi, nè toccano problemi oscuri.

Son di elementare semplicità, anche se molti trovano più comodo e più facile ignorarle.

Vien voglia di procedere per esempi, e pochi di questi esempi basteranno a dimostrare quanto si vuole.

* * *

Qui è Don Chisciotte altero, dignitoso, già preso dalla febbre della sua pazzia. Il suo braccio si stende solenne.

L'obbiettivo segue il braccio giù giù fino alla mano, il cui indice segna l'ultimo punto d'un legame che ha unito in questo modo l'inquadratura del busto dell'Hidalgo con quella d'un libro in primo piano.

Il gioco ci richiama a mente il motivo d'una ben nota opera del Greco, il ritratto di Giulio Clovio che si trova al Museo Nazionale di Napoli.

Il quadro ha uno sviluppo orizzontale.

Un braccio teso indica un libro.

Se immaginiamo la macchina da presa scorrere dal particolare del busto di Clovio lungo tutto il braccio, a grado a grado, fino al particolare della mano, dell'indice, del libro, ecco ripetuto il passaggio di cui si diceva più indietro.

Ma già senza questo ricorso all'obbiettivo cinematografico, che nel tempo valorizza il gesto della mano, il medesimo spirito, il medesimo valore è tutto lì, in quel gesto che occupa il quadro in larghezza, talchè l'occhio di chi guarda, con inconscio moto, è portato a ripetere il passaggio della macchina dal personaggio al libro, attraverso il braccio.

E la trovata, se trovata possiamo chiamarla senza sminuirne il valore, è, mi pare, la prima d'una serie; quella che di punto in bianco ti pone nell'avviso di quale sarà la tecnica di tutto il racconto.

Più avanti, poi, altri esempi palesi ti daranno più esatta misura di questo armonioso gioco di passaggi.

Campeggia l'inquadratura un gruppo di persone. Un uomo con un cavallo per mano traversa la scena.

L'attenzione è distolta dal cavallo che passa in primo piano e copre ogni cosa intorno.

La macchina segue il cavallo, e poi scorre man mano lungo il suo collo, la testa, attraverso la briglia fino alla mano dell'uomo, finchè non giunge a inquadrare l'uomo che cammina.

Poi, per un procedimento inverso di quello ora detto, la macchina risale grado a grado, e rifà tutta la strada dall'uomo al cavallo.

Quando la bestia esce fuori campo resta un'inquadratura campeggiata da un altro gruppo di persone, che conserva evidenti analogie di composizione col gruppo dal quale aveva preso inizio l'azione surriportata.

Pare che l'unità di luogo, elemento peculiare al racconto in pittura, sia in questo film tra i mezzi più cari a Pabst.

Con effetti talvolta forse troppo palesemente teatrali, per non lesinare fiato al racconto, egli unisce scena a scena facendo allontanare un personaggio, proprio mentre un altro avanza, quasi vi sia una ribalta, alla quale è d'uopo che l'attore si accosti ogni qualvolta deve recitare la sua parte.

* * *

I giochi di natura pittorica sono frequenti e fin imprevedibilmente gustosi.

Panoramiche dominate da motivi orizzontali, bassi, ampî, come per sguardi tesi intorno intorno. (A motivo di essi la tragedia dell'Hidalgo si fa più fredda e paurosa; più profonda e intima; non investe la natura, riposata nelle sue linee).

Paesaggi tagliati trasversalmente dalle strade entro cui si muovono i personaggi, come in direzioni preordinate da naturali leggi di armonia compositiva.

Campi di grano dietro la cui linea, segnata dalle spighe alte, si muove gente dal collo in su, come per magico gioco.

(E ricordiamo con uguale emozione gli stessi effetti in « *Marisa* » di Rovensky).

Nei cavalli che scendono il monte è una sensazione emotiva che ricorda talune incisioni di Stefano della Bella: il suo « *Trasporto del cannone* », il suo « *Mandriano* », il suo « *Cavaliere fuori strada* ».

Abbiamo visto fin un dettaglio di armatura che ci ha divertiti, per aver destato in noi il ricordo — strano caso — d'un recentissimo De Chirico.

E poi, come può sfuggire quella costante, raggiunta, e perciò segreta preoccupazione di riempire con le ombre i vuoti di ogni scena?

O lo spazio vuoto ha una sua funzione precisa, spaziale ovvero psicologica, o non v'è ragione che vi sia.

Pertanto la sapiente distribuzione delle ombre sui muri a equilibrare talune inquadrature, fa più denso il clima, e ordina la visione dinanzi all'occhio dello spettatore.

* * *

Questa, per concludere, è stata la lezione di Pabst.

A noi è molto servita, ma più servirebbe agli increduli e ai faciloni.

Vorremmo, e ciò è nei nostri più vivi desideri, poter tenere analogo discorso a proposito di qualche opera della nostra cinematografia.

Di quale nostro film, infatti, si può dire oggi ciò che si è detto di « *Alleluja!* »?

Di quale tutto quanto, in bene e in male, si è parlato di « *Lampi sul Messico* »?

E se si può fare con tanto ammirato impegno un discorso su Pabst, cosa potremmo e dovremmo dire di altri che più di lui hanno avuto cura dei problemi che a noi tanto stanno a cuore?

DOMENICO PURIFICATO

Il cinema nel 1940

Le attività degli uomini non si lasciano agevolmente misurare al metro di un'annata; è possibile considerarle con una chiarezza che non falla, solamente osservandole da una certa altezza, come dal punto più elevato d'una discreta collina, che s'è faticato a salire, ma di cui non si sono potuti rilevare via via che si incontravano le difficoltà e i passaggi spiccati, bensì dopo, cadendoci l'occhio da una conquistata distanza e dirittamente. La conquista della collina può valere il varco d'un decennio, o comunque d'un periodo di tempo non breve, del quale si possa raccogliere la sintesi, il grumo. Nel tempo progrediscono e mutano i processi umani, sotto l'impulso di leggi e di fenomeni di decisiva portata; gli avvenimenti, il costume, i passaggi dello spirito vi si riflettono. La storia degli uomini è fatta d'un flusso e riflusso perenne, d'una marea che non si ritrae mai (se fosse possibile tale fenomeno) fino all'orizzonte estremo, nè sommerge, avanzando per un tratto opposto altrettanto improbabile, terre e paesi. Un moto, giunto al limite d'un estremo, va a ripercorrere a ritroso la traiettoria precedente. Questa è forse la massima delle leggi che dominano l'ordine del cosmo a noi incomprensibile. Per essa, a una morte si sostituisce una vita, alla fine d'un'esperienza il cominciamento d'un'altra.

Nella storia del cinema, ogni evoluzione e ogni moto si fa giudicabile attraverso l'influenza di coteste leggi e del tempo. Ma come essa bruciò nel passato in pochi anni esperienze che potremmo grosso modo far corrispondere a quelle di secoli nelle altre arti, è accaduto, contro ogni logica, che ci furono anni, nel cammino del cinematografo, i quali contarono da soli quanto decenni. Il 1925, per esempio, è un anno che gli iniziati riguardano oggi con meraviglia, un anno di fermenti decisivi, del mutarsi e dell'affinarsi di talune posizioni attive; un anno benefico di opere le quali valsero a incidere sul lavoro successivo

di molti artisti, a percorrere di echi tutto un lungo periodo di tempo seguente, a graffiare perfino la fantasia degli industriali, così che per loro volere dai capolavori del 1925 si sciolsero imitazioni e « serie ». Forse in quell'anno si manifesta con più matura chiarezza quella tendenza dell'industria di costruire ampi e ordinati canali, rigidi e grigi, partendo dai torrentelli freschi e luccicanti creati dagli artisti. Da allora in poi, i filistei ricchi del film saccheggeranno il carniere dei creatori poveri avendo l'aria di apprezzarne le mosse, giudicate avventate e rischiose. Più tardi, vedremo che il linguaggio stucchevole ma formalmente immaginosissimo dell'avanguardia arriverà a imporsi, convenientemente depurato, sulla « maniera » corrente del racconto cinematografico. È un momento nel quale il contributo prezioso degli artisti, svoltosi nell'àmbito della produzione normale, dà una forza mai più affievolita, una forza materiale, al commercio medesimo del cinema, alla sua vitalità intensa non solo nel senso espressivo, ma anche in quello bottegaio. Sentendosi sicura, l'industria comincerà poco più tardi a uccidere lentamente l'ispirazione, ad asservirla ai suoi fini, a farne un lucente prodotto incartato nel « cellophane ». Le conseguenze della risultante di questi moti difficoltosi, concentrici e opposti durano tutt'oggi.

Per dare al profano una giusta idea dell'importanza del 1925, perchè il precedente discorso non rischi di rimanere a mezz'aria, mentre non è affatto in contrasto col titolo di queste note, giacchè lo prepara, per evitare queste difficotlà sarà bene citare i film più importanti usciti in quell'anno. Anche un profano vorrà ammettere il peso di film quali « *Lo studente di Praga* » (Henrik Galeen), « *Tartufo* » e « *L'ultima risata* » (Murnau), « *La febbre dell'oro* » (Chaplin), « *La grande parata* » (Vidor), « *Variété* » (Dupont), « *La via senza gioia* » (Pabst), « *Metropolis* » (Lang), « *Le voyage immaginaire* » (Clair), « *La zarina* » (Lubitsch), « *La vedova allegra* » (Stroheim), « *La fille de l'eau* » (Renoir), « *Don X* » (Fairbanks), « *Il navigatore* » e « *La palla n. 13* » (Keaton), « *La corazzata Potemkin* » (Eisenstein), « *Salvation Hunters* » (Sternberg), « *La madre* » (Pudovchin), ecc.

Non certo le stesse parole, e analoghe citazioni, si possono spendere per questo tormentato 1940: fermo restando il concetto che (le occasioni confermano, e il 1925 è bene un'eccezione) un anno non rappresenta una sufficiente unità di misura. Ma dall'invenzione del sonoro in poi, la marcia del cinema è stata, anche in tempo normale,

lenta, faticosa, sempre più scarsa di svolte maestre. Un contributo potente e nuovo all'espressione l'hanno portato forse soltanto Clair (risolvendo in ritmo e in contrappunto il sonoro, inventando nuove formule di racconto e di invenzione umoristica, offrendo al cinema un paesaggio cittadino scabro e drammatico, sul quale si baserà essenzialmente la « ripresa », da quattro-cinqu'anni a questa parte fino alla guerra, di tutta la cinematografia francese) e Renoir (apportando al paesaggio esterno del film una nuova verità e musicalità pittorica, adoprando il sonoro come cadenza e respiro e sottolineamente emotivo). Il cinema più corrente s'è adagiato, come in un letto di Procuste che un incantesimo fa dolce e comodo, in un linguaggio di compromesso: esso si basa sulla rapidità e la concisione del montaggio (più secondo lo schema proposto da Mamoulian nelle « *Vie della città* » che non obbedendo alle tavole dei teorici, di un Arnheim o di un Timoscenko, o agli esempi pratici dei russi) unita a un ricco uso della parola, come risolutrice facile del racconto. I buoni film nascono dagli schemi del passato: così « *Stagecoach* » (Ombre rosse), ch'è probabilmente il più bel film presentato in Italia nel 1940, vien giù diretto dal filone aureo del « Western » e dall'esperienza geniale del suo regista, il Ford del « *Cavallo d'acciaio* » e del « *Traditore* ».

Al culmine del muto, invece, negli anni dal 1925 al 28 i quali rappresentano la massima maturità espressiva raggiunta dal cinema, i film nascevano da vere e proprie correnti nazionali, imbevute, anche nelle opere inferiori e in quelle deliberatamente industriali, di tutto lo spirito fantasioso che gli artisti autentici avevano diffuso con la loro attività. S'andavano scoprendo continuamente segreti inebrianti quanto i segreti delle ceramiche. Anche gli artigiani del cinema risentivano l'insegnamento degli artisti, nei teatri di posa si respirava un'aria scottante, le scie dell'ispirazione restavano attaccate alle pareti, come lucenti tracce d'un passaggio concreto. Era il tempo che gli uomini del cinema lottavano con la povertà del mezzo e ne traevano, a forza di fantasia, tesori. Da dieci anni a questa parte, invece, il tono del cinema, in generale, è dato dagli indirizzi dell'industria; gli artisti rimasero via a via sempre più isolati. Il cinema del 1940 va considerato sotto questa luce. Più le industrie sono capaci e coscienti di sè, più il cinema oggi continua a imporsi. Del resto il vicino domani ci dovrebbe dar questo: le industrie meno ostili agli artisti saranno le più progredite (ecco il caso che si va presentando nel cinema tedesco, e vorremmo

fosse questa, finalmente, anche la via del cinema italiano). Nella ferrea industria d'altri paesi l'artista è sopportato; ma lo « standard » continua tuttora ad assimilare certe invenzioni individuali. Continuamente, nei film americani « sofisticati » e allegri, si ritroverà un annacquato ricordo di René Clair. In un film comico inglese, « *Sei matti a bordo* », rieccoti davanti a un memore accenno alla partita di rugby del « *Milione* », con la giacca per palla.

Pure un fatto è certo: che quest'industria è diventata oramai una parte inscindibile e necessaria della vita moderna; ogni paese civile s'è manifestato ed espresso, e ne ha avuta o ne serba l'ambizione, mediante il cinema, così che si son veduti alternarsi, nella storia del film, cicli nazionali che servirono addirittura a divulgare l'intima natura e le necessità di vita di popoli interi. La tragedia della Francia, s'è detto, c'è stata annunciata dal suo cinematografo; l'America stessa, senza i suoi « cow-boys » e i suoi *gangsters* cinematografici, le sue rievocazioni tipo « *Spavalderia* », e i suoi film moderni attentissimi al costume, non ci sarebbe cosí chiara: anche se ce lo è piuttosto romanzescamente.

Con questo, resta inteso dunque che il cinema è vivo e vegeto malgrado la sua lamentata decadenza espressiva, il mal sottile che ne accorcia il fiato, l'anemia che ne impoverisce quel sangue un giorno tanto rosso. Esso continua a nutrirsi, si mantiene in forze; mentre il fervore di intelligenze giovani che lo amano, tuttora fermentanti ovunque, ne assicura non solo la continuazione, ma seguita ad annunciarne un inevitabile risveglio.

Abbiamo sempre letto che anche nei paesi belligeranti, l'anno scorso, i cinematografi erano sempre affollati; lo stesso fenomeno constatiamo adesso in Italia, E quella Mostra di Venezia, svoltasi nel duro tempo della guerra, non era un segno di robustezza del cinema stesso, oltre che dell'organizzazione nostrana? È stata una nuova riprova della vitalità del film. Non importa se non si trattta d'una vitalità « pura », di grana schietta e raffinata; se il nostro malato si regge su sostegni di dubbia composizione. Ma forse il suo sarà un male lieve e misterioso, che potrebbe guarire di colpo; basterebbe che certe mentalità si capovolgessero o scomparissero? o ci vorrebbe una rivoluzione pazza delle cose, sì che la pellicola venisse un giorno a costare come la carta e la macchina come la penna degli scrittori?

L'anno cinematografico 1940, anche se non presenta indicazioni storico-estetiche perentorie, veduto tuttavia attraverso la cronaca si co-

lora di tinte svariate; le più — è probabile — per essere legate a fatti diversamente contingenti, col tempo diverranno labili e scolorite, mentre può darsi acquistino rilievo e carattere, tra qualche anno, talune rimaste fievoli a un esame troppo vicino qual'è il nostro odierno. In un esame dell'annata 1934-35 non si sarebbe dedicato troppo spazio a « *Ventesimo secolo* »: questo film invece, quando lo rivediamo oggi, ci pare sempre di più un esemplare di eccezione. Ma si sa, ch'è il destino, codesto, dei cronisti.

L'anno cinematografico 1940 non lo faremo coincidere nettamente con l'anno solare. La « stagione » dei film si inizia tra il settembre e l'ottobre e, seguendo con un certo scrupolo l'anno scolastico, finisce nel giugno. Ma a noi converrà, in questa sede, di abbracciare (esaminando le opere apparse sul mercato italiano) un periodo che va dal settembre 1939 al novembre 1940: ovvero tutta una stagione più l'inizio di un'altra.

I fatti salienti in questo giro di tempo sono: una migliore affermazione del cinema italiano in confronto al passato, un consolidamento, ma tutto provvisorio, del cinema francese sul nostro mercato, l'affievolirsi, in Italia, del cinema americano, e certi suoi sintomi generali di decadenza espressiva, la « rinascita » tedesca. Alla base di tutto v'è la guerra: per essa, il cinema americano perde i mercati europei, il cinema francese e l'inglese scompaiono, la produzione italiana e la tedesca sono le uniche le quali non solo non spengono, ma anzi accelerano e potenziano il ritmo della loro marcia.

Il cinema italiano ha grandemente progredito dal punto di vista della quantità, e proprio nel tempo dell'attivo funzionamento del Monopolio. Così i compiti essenziali del Monopolio, ch'erano di limitare l'importazione dall'estero, e, in conseguenza, di favorire l'accrescersi numerico del film nostrano, sono stati realizzati. E questo è da considerarsi probabilmente l'anno migliore della nostra produzione: per incremento quantitativo, valido in due sensi, assoluto e relativo (ovvero non solamente più film, ma anche una media migliore, un lotto più folto del consueto di film tecnicamente ben fatti e, generalmente, spettacolarmente piacevoli), e per progresso qualitativo. Pure se si debba dire che si è ben lontani da quello che noi si vorrebbe...

Quasi a dar ragione a quanti pensano trovarsi la nostra industria a una svolta decisiva, il 1940 ci ha dato quattro film che sono forse i migliori che il cinema italiano abbia prodottto fino a oggi: « *Salvator*

Rosa », « *I cadetti dell'Alcazar* », « *Una romantica avventura* » e quel singolare « *Uomini sul fondo* ». Non va sottovalutato il fatto che gli autori di questi film sono i nostri tre migliori registi: Blasettti, Genina e Camerini. Blasetti ha dato la prova migliore del suo talento pittoresco e diseguale, attento al particolare, amorosissimo dei contrasti tutti formali della luce e della fotografia, accalorato negli affetti. Non sempre chiaro e lineare nel raccontare — le passioni urgono nel suo cuore, il cervello batte a scoppiare, per troppo sentimento si fa allusivo e involuto — Blasetti è il regista italiano più fedele al linguaggio del cinematografo. Fattosi in un tempo di estrema e matura « attenzione » espressiva, Blasetti è rimasto col cuore e con l'ingegno attaccato a certi valori che non possono, che non debbono finire. Si dirà che per eccesso di fedeltà stilistica, egli cade talvolta in « secentismi », in indugi e compiacenze. Ma il suo esempio d'uomo innamorato del suo mestiere e d'artista istintivo rimane immutabilmente intenso. Regìa come vigorosa, sanguigna affermazione individuale.

Genina è il maturo regista « eclettico », dal mestiere infallibile, dalla sicurezza tecnica piena; ad averne voglia, lo si può definire il Duvivier o il Brown italiano, ma più saldo di quello e più raffinato di questo. Il suo « *Alcazar* » è un modello di regìa cosciente, dove una mano e un talento coerenti giocano a comporre ogni parte del lavoro, a calibrare in un ordine il racconto.

Camerini è l'artista più finemente « determinato » del nostro cinema. Con quanta pietosa e umana attenzione, con che sicurezza di tocco egli racconta, con quello stile limpido e prudente, le sue favole. La sua « *Romantica avventura* » ci dà un'ambientazione veritiera e poetica, una costruzione di caratteri affettuosa, un racconto teneramente ritmato.

Tra gli altri tre film della laboriosa annata cameriniana, « *Grandi magazzini* » vuol essere citato sugli altri, per la sua schietta e modesta verità poetica; « *Centomila dollari* » e « *Documento* » non sono della medesima fibra. Blasetti è fervidamente impegnato alla sua « *Corona di ferro* », che vuol essere un film gigantesco, una grossa favola tra nibelungica e scottiana.

Accanto a questi film, la buona stagione enumera opere d'un certo calibro commerciale: i lussuosi e « filistei » film di Gallone (da « *Manon Lescaut* » a « *Oltre l'amore* » a « *Melodie eterne* »), « *Don Pasquale* » (Mastrocinque), « *Cavalleria rusticana* » (Palermi), « *Rose*

scarlatte » (De Sica), « *Pazza di gioia* » (Bragaglia), « *Follie del secolo* » (Palermi), « *Abuna Messias* » (Alessandrini), « *Dora Nelson* » (Soldati), ecc. In un piano spiccato vanno messi i film di Macario, che segnano l'avvento nel cinema del nuovo riso italiano, per così dire, che vuol essere allegro, popolaresco, ma nello stesso tempo capace di invenzioni irrazionali e sorprendenti: ancora un passo verso la pura astrazione, verso un gusto più omogeneo e tutto d'un'audacia pari a quella di certi brani riusciti (ad es. il finale di « *Imputato alzatevi* » e quello di « *Lo vedi come sei?* », la danza degli « apaches » macariana, il pazzo di « *Non me lo dire* », ecc.), e avremo indubbiamente un « ciclo comico italiano » degno di venire aggiunto ai più noti cicli americani.

Ricchi di « intenzioni », in parte del resto raggiunte, sono film quali « *La peccatrice* » (un soggetto moderno e coraggioso, un ambiente studiosamente italiano) « *Piccolo Hotel* », che segnala un giovane regista promettente, il Ballerini, « *Addio giovinezza!* ».

È un'annata che ha visto un maggiore affluire di giovani nella produzione, e l'affermazione di qualche regista proveniente dalla cultura, primo fra tutti Mario Soldati; che ha segnato un fatto notevole quale l'avvicinarsi del Centro Sperimentale, l'organismo più « avanzato » del cinema in Italia, alla produzione (« *La peccatrice* » è stato realizzato nel teatro di posa del Centro, con la sceneggiatura di Barbaro, Chiarini e Pasinetti e la partecipazione di alcuni allievi alla lavorazione); il debutto di molti giovani attori, dal Rimoldi di « *Tosca* » e « *Addio, giovinezza!* » al Serato di « *Piccolo mondo antico* », dalla straordinaria Bianca Doria di « *Piccolo Hotel* » al Girotti della « *Corona di ferro* », dal Minello alla Del Poggio, dal Gora alla Beghi, ecc.

Non scompaiono tuttavia certi difettti del nostro cinema: lo spirito bottegaio e improvvisatore di troppa gente, la posizione prevalente di mestieranti, scrittori e registi, su uomini di preparazione acuta e di volontà tesa, del desiderio di guadagno sulla pura « passione ». Ma a rovescio della medaglia, bisognerà notare la più coraggiosa partecipazione di qualche uomo dell'industria, ad es. il lodevole e intelligente desiderio di miglioramento che anima un Peppino Amato, desideroso (v. *Cinema* n. 103) di « sbagliare », « apportando nello " sbaglio " tutto quel cumulo di esperienza che un'attività lunga e pittoresca mi ha procurata » (dove il verbo « sbagliare » è ripreso, con acume, da un certo programma di gente come Zavattini, ed è sinonimo di raffi-

nato rinnovamento). Purtroppo la maggior parte degli altri non sembrano altrettanto preoccupati; ma verrà giorno, dicono i giovani, accesi, che un modo di vita e una mentalità dovranno o cedere o mutare.

* * *

A giudicarlo da quanto s'è visto in Italia, ma anche a seguirlo attraverso le notizie della produzione a noi ignota, il cinema americano appare stanco. Fermandoci ai lavori arrivati in Italia, non si capisce proprio se quei film erano i migliori o se, per essere pochi, i meglio riusciti, hanno spiccato di più di quanto prima potessero nel gran numero. Ma queste vogliono essere osservazioni di finta ingenuità: in realtà quei film — fatta eccezione forse soltanto per « *Ombre rosse* », « *L'eterna illusione* » e per « *Cime tempestose* » — non erano i migliori e la loro fortuna era dovuta alla vecchia consuetudine del nostro pubblico alle formule del cinema americano. Film banali come « *Servizio di lusso* » o « *Crociera d'amore* » non sono dispiaciuti, perchè hanno riportato alla consuetudine perduta. Resta da dire solamente, che « *Ombre rosse* » primeggia in Italia come ha primeggiato in America: e che cioè in base a certi dati possiamo agevolmente fare il punto sulla situazione americana, come se la conoscessimo con precisione.

Nel cinema americano v'è scarsezza assoluta di invenzioni nuove: o ci si rifà ai vecchi filoni, o ci s'appoggia alla letteratura, alla storia, alla cronaca, alla biografia, alla polemica. V'è inoltre quella cristallizzazione delle possibilità artistiche del cinema in una tecnica esageratamente controllata e perfezionata, trasparente e melliflua negli effetti, elegante e lustra nella fotografia, mentitrice anzi, nella costruzione di un mondino più bello e più dolciastro del vero (« *Le tre ragazze in gamba crescono* »!), padrona (come di un bel gioco) degli espedienti buoni a creare la paura, l'entusiasmo, la risata, l'emozione violenta, ecc. Un ricettario ghiotto ma che non fa sostanza nello stomaco; condito da quel dialogo fresco e veloce, di facile e contenta comicità. Non è, in fondo, che un'altra manifestazione di quel servilismo alla macchina che impregna la civiltà americana; come ci sono i cibi automatici, così il cinema — e questo spiega meglio d'ogni altra cosa la sua

decadenza — s'è abituato, anzi è stato indotto a forza dai produttori, a fornire in giro emozioni automatiche. Talvolta l'ispirazione rompe gli involucri: ma è raro. O ci vuole il faticoso isolamento d'un Capra, d'un Ford, d'un Wyler, che si son fatti produttori di sè medesimi, e forse lavorano spiandosi continuamente intorno: che nessuno s'accorga, prima che il film sia finito, ch'essi creano al di là, al di fuori dello « standard » comune.

Rimane intatto il vizio di trarre, da un buon effettto riuscito una volta, un nastro infinito dello stesso colore. Guardando « *Le tre ragazze in gamba crescono* », uno dei più buoni film americani venuti da noi, si nota la perfezione tecnica, l'assoluta rispondenza dei diversi tasti dell'enorme tastiera che governa la composizione d'un film. Si è sicuri che come quel congegno ha servito per quel film, così avrà giovato ad altri 100 film, venuti dopo, che noi non abbiamo veduti. (Difatti: oltre che ai successivi « *Deanna Durbin* », alla serie « *Quattro figlie* », « *Quattro sorelle* », « *Quattro madri* », interpretati dal quartetto composto dalle tre sorelle Lane e da Gale Page, cui Claude Rains, invariabilmente, fa da padre, sempre più bianco e più vecchio, ecc.).

In un film come « *La gloriosa avventura* », tutte le molle dell'emozione scattano in perfetta sincronia: ma l'unisono dei mezzi tecnici risuona lugubre e cavernoso — dove non c'è profondità e spessore, il suono dura bello e limpido per un tratto, e poi finisce in un rantolo.

Non esistono quasi più film che nascano da soggetti originali. Letteratura moderna e classica svuotano biblioteche intere a servizio del film: e non si finiscono di contare i film « letterari »: da « *Via col vento* » (Fleming) a « *Cime tempestose* » (Wyler), da « *Piccola città* » (Wood) a « *Orgoglio e pregiudizio* » (R. Z. Leonard) tratto, per la sceneggiatura di Huxley, dal romanzo di Jane Austen (1813), dalla « *Grande pioggia* » (Brown) a « *La luce che si spense* » (Hathaway), da « *Piccoli uomini* » della Alcott (McLeod) a « *Lungo viaggio di ritorno* » di O' Neill (Ford), dalla « *Lettera* » di Maugham (Wyler) a « *Uomini e topi* » (Milestone), da « *Furore* » (Ford) a « *Kitty Foile* » di Christopher Morley (Wood), da « *Northwest Passage* » a « *Martin Eden* », ecc. È tuttavia possibile che questi film solidamente « narrativi » abbiano una qualità come di « ponti » per mezzo dei quali sia dato di trovare contatti e corrispondenze tra il cinema di Griffith, la letteratura americana moderna e una più semplice (meno « meccanica ») tecnica cinematografica di questi film pieni di cose e di personaggi.

Un certo tentativo di sfuggire alla schiavitù della tecnica, lo si può forse notare nella nuova voga di film avventurosi. Qui ci sono dei canoni schietti da seguire, forse parlano più i paesaggi che le astuzie d'un racconto macchinoso. Difatti crediamo fermamente che « *Ombre rosse* » (Stagecoach) di Ford debba essere il più bel film americano di due anni a questa parte. Ford, e lo riprova in « *Furore* » e in « *Lungo viaggio di ritorno* » (dove ritroviamo due degli straordinari attori di « *Stagecoach* », John Wayne e Thomas Mitchell), è un sostanzioso compositore di caratteri, un acuto psicologo. Guardando l'uomo, facendolo galoppare in preda a passioni ben acutamente delineate, Ford si libera dalla macchina. E' forse il successo di « *Stagecoach* » che ha tratto i produttori americani a tornare al West, a percorrere i mari londoniani e conradiani; fatto sta che i film avventurosi si susseguono: dai noti « *Gloriosa avventura* », « *Capitan Furia* », ecc., a film di grande impegno quali: « *Hudson's Bay* », un soggetto originale (finalmente) di Lamar Trotti, con Paul Muni, regìa di Irving Pichel, « *Chad Hanna* » da una serie di romanzi sui pellirossa, con Henry Fonda, regìa di Henry King, « *North West Mounted Police* » di De Mille (Gary Cooper), « *Cavalieri della fortuna* » (Wood) con Fred Mac Murray, « *I cavalieri del Texas galoppano ancora* » (James Hogan), « *Kit Carson* » (G. B. Setiz) con John Hall, « *L'uomo del West* » (Wyler) con Gary Cooper, « *Il segno di Zorro* » (Mamoulian) con Tyrone Power (qui al piacere dell'avventura si unisce il vecchio vizio americano di rifare i film famosi del passato), « *Il figlio di Montecristo* » (R. V. Lee) con Joan Bennett, « *Lo sparviero del mare* » (Curtiz) con Errol Flynn e « *Il sentiero di Santa Fe* » (idem), « *Arizona* » (W. Ruggles) con Jean Arthur, ecc.

Numerosi sono infine i film biografici (vedi i due su Edison ragazzo e Edison uomo, il primo con Rooney, diretto da Taurog, l'altro con Tracy diretto da Brown, i film di propaganda, le rievocazioni di storia e di cronaca americana (da « *Little Old New York* » a « *Lillian Russell* »).

* * *

Il cinema francese ha avuto, nella prima parte dell'annata cinematografica, la sua stagione trionfale in Italia: in realtà un buon gruppo di eccellenti film francesi è apparso sui nostri schermi mentre i film americani scomparivano, e perciò oltre al successo « di stima » ne pote-

rono avere anche uno popolare. « *Dietro la facciata* » di Yves Mirande, « *I prigionieri del sogno* » di Julien Duvivier, « *Delirio* » di Allegret, « *Alba tragica* » di Carné, « *Conflitto* » e « *Smarrimento* » di Moguy, « *Verso la vita* » di Renoir sono realmente otto opere ben al di sopra della media. In esse si ritrovano tutte le caratteristiche più spiccate dell'ultimo cinema francese.

Tra gli artisti, Clair e Renoir (di cui non furono presentati i capolavori: « *La grande illusione* », « *La bête humaine* » e « *La règle du jeu* », mentre « *Verso la vita* », vecchio di qualche anno, non lo rappresenta certo giustamente), che in fondo non partecipano alla rassegna, sono gli unici realmente degni di questo nome, gli altri essendo più abili che ispirati, più « morbides » che sinceri. L'ultimo cinema francese si fa su molteplici esperienze: da un calderone trae le sue formule e il suo stile (che sovente discende alla maniera). Nel calderone gorgogliano le annacquate e disciolte memorie dell'avanguardia, l'espressionismo dei registi germanici, il « *Kammerspiel* » (da « *Sylvester* » di Lupu Pick a « *Alba tragica* » v'è un filo ideale, sia pur consunto, a legare gli ambienti e la precaria solitudine dei drammi), Stroheim, le strade di Chaplin, e soprattutto il sensibile « materiale plastico » scoperto, per le strade e nelle case di Parigi, dal Clair di « *Sotto i tetti di Parigi* », del « *Milione* » di « *Quattordici luglio* ». La finestra dalla quale Gabin s'affaccia al culmine della tragedia di « *Le jour se lève* », rassomiglia alla finestra — disegno, parapetto e tendine — che Annabella chiudeva stizzita in faccia a Rigaud in « *14 luglio* »; i gingilli che attorniano lo specchio nella stanza dell'operaio son quasi gli stessi che ingenuamente s'era raccolti Rigaud in un simile abituro; la squallida piazza della periferia parigina, sulla quale guarda l'appartamento di Gabin, non è lontana da quelle piazze, da quelle vie; svoltato l'angolo forse ritroveremmo i bambini a giocare su una certa scaletta.

Informato nel suo spirito dalla letteratura decadente e da quella « verista », questo cinema ha pur avuto sbocci di originalità e di novità espressiva genuini ed efficaci di semplicità. Nella tecnica soprattutto si potrà notare un vero e proprio ritorno alle fonti, cioè all'impiego, elaborato ma fedele, di mezzi resi classici dal muto, seppure più evoluti e adoprati con una lieve modifica, sovente una dissoluzione decadente, delle risultanti espressive.

Si direbbe che, sulla scia di una fantasia morbosa e mai ferma (di eclettico) come quella di Duvivier, il cinema francese si sia piccato di cercare dappertutto il caratteristico. Mentre le arti robuste e primitive non indugiano mai sull'effetto parziale, si attaccano con semplice affetto alle linee generali, le arti in raffinata decadenza (che s'esprimeranno tanto con gli squisiti idilli di Callimaco quanto con gli eccessi formali d'un Achillini o d'un Girolamo Preti) compongono volute bellissime di fumo con un misero mozzicone di sigaretta, ne traggono azzurrine vaghezze, da suggestionare. Il caratteristico del contenuto, un caratteristico psicologico, narrativo e ambientale, ha sostituito tutta la spettacolosità del « gag », che è — forse giustamente — diventato solo un mezzo stilistico, laddove gli americani l'adoperano serbandone intatto il sapore spettacolare, senza per questo trascurare che esso rientri nella musica del film. Si potrebbe altresì osservare che il particolare e la trovata nel cinema francese valgono la considerazione dello scrittore fatta immagine, mentre in America essi, più ingenui e spontanei nel nascere, sono puro cinema. In altre parole, il cinema francese deriva da un'educazione e da un mestiere letterari (anche i due maggiori, Clair e Renoir, posseggono un'ispirazione raffinatamente letteraria), il cinema americano da un amore al racconto per il racconto, al fatto per il fatto, da una tradizione fortunata e istintiva di vero cinematografo.

Il « gag », la trovata umoristica o insolita, creano sovente in Francia non una sola netta assoluta scena, dove l'invenzione nasce, si sviluppa e si esaurisce in un limpido breve cerchio, ma una serie di scene o addirittura un film. Questo parrebbe in contraddizione con la definizione di « mezzo stilistico », ma così non è. Rimane un mezzo stilistico in sè, ma può produrre disinteressate ramificazioni. Vedi film come « *Dietro la facciata* », « *Immortale su misura* », il clairiano minore « *Vogliamo la celebrità!* », « *Francesco I* », ecc. Cioè: in Francia lo spirito autocritico valorizzava degli elementi che permettevano al regista delle « compiacenze », delle volute e care insistenze; laddove il cinema americano trovava e sfruttava d'istinto, e chiudeva in semplice stringatezza certe scene, guidato da un'istintiva disposizione al ritmo rapido.

Non si meraviglino i lettori, del passato e del presente che nei verbi si confondono insieme in questo discorso sul cinema francese: esso appartiene già al passato, all'ultimo anteguerra, ma tuttora, per intime

ragioni di tempo e d'interesse suscitato, è presente al ricordo. Per questo, insomma, dicemmo più avanti che il suo ultimo successo in Italia è stato provvisorio.

* * *

Il cinema tedesco è risorto in due anni dalle sue stesse ceneri volontarie. Esso s'era prodigiosamente aperto, ma lentamente e faticosamente, in otto anni. Nel 1912 Paul Wegener realizza « *Lo studente di Praga* »: per la prima volta il cinema si preoccupa delle sue nascoste possibilità espressive, badando non solamente al suo contenuto e alla seducente qualità dei suoi attori. Un anno prima Asta Nielsen era venuta dalla Danimarca, ma si trattava di una grande interprete, non di una creatrice di effetti ottici. Dal 1914 è il « *Golem* » dello stesso Wegener; del 1919, dopo l'interruzione della guerra, è il singolare film espressionista « *Il gabinetto del dottor Caligari* » (Wiene). Fino, si può dire, all'avvento di Hitler al potere, il cinema tedesco svolgerà con cruda e contrastata potenza i temi e gli insegnamenti formali offerti da quei film. Era un cinema cerebrale ma pure meridionalmente appassionato, fantastico come le leggende e impressionante come le visioni di Hoffmann. Ma lo facevano uomini che il nazionalsocialismo spazzò via in gran parte.

Allora si bruciarono tutti i vascelli; e si dovette ricominciare, per così dire, dallo scheletro nudo delle navi. Per anni li vedemmo rimpolpati, quegli scheletri, con una scarsa materia, che il primo vento strappava. Noi non potevamo più credere che il cinema tedesco sapesse risorgere. Ma lentamente quelli tornavano su. All'iniziativa individuale si porsero col tempo aiuti effettivi, simili a quelli italiani, ma ancora più radicali. Accanto ai maestri superstiti, primo fra tutti l'Ucicky (a lui si debbono gli unici film tedeschi che c'interessarono veramente prima del 1939, il corposo « *Fuggiaschi* », il freddo ed esemplare racconto di « *Inferno dei mari* », la contrastata illustrazione storica di « *Giovanna d'Arco* »), si andavano maturando le giovani forze.

Ed ecco, da un giorno all'altro, ci trovammo davanti ai primi gruppi di film tedeschi « di classe ». Non badammo ai film correnti, sui quali ovviamente non è giusto fare un giudizio: sarebbe ingiusto basarsi sul « *Boccaccio* » per giudicare l'ultima produzione italiana, quando vi sono una « *Romantica avventura* », o, sia pure, un « *Don Pa-*

squale », su « *Arturo va in città* » invece che su « *Smarrimento* » per giudicare il 1939 francese, e così via. A Venezia vedemmo nel 1938 i primi film della stagione successiva (il noleggio li avrebbe posticipati): « *Casa paterna* » (Froelich), « *Sei ore di permesso* » (Ritter), « *Olympia* » (Riefenstahl). Era un terzetto che rivelava la formazione d'un nucleo espressivo comune. Racconto ampio e ritmato, solida costruzione delle figure, tecnica esemplare. Nel 1939 il Festival ci portò « *La vita del dottor Koch* » (Steinhoff), « *Un'inebriante notte di ballo* » (Froelich), « *Pour le merite* » (Ritter).

La rivelazione precisa l'abbiamo avuta quest'anno, alla Mostra di guerra del settembre. « *Il mastro di posta* » (Ucicky), « *Amore materno* » (Ucicky), « *Mani liberate* » (Hans Schweikart), « *L'ebreo Süss* » (Veit Harlan), « *Ballo all'opera* » (Von Bolvary), « *Wally dell'avvoltoio* » (Steinhoff).

Ucicky ha compiuto probabilmente il suo capolavoro col « *Mastro di posta* ». Qui non c'è più la presenza della tecnica, il regista fa opera di epico in quanto resta al di là dei fotogrammi, muto e attivo come una divinità tra le nubi. Le sue mani preziose reggono un filo invisibile, che i personaggi seguono fatalmente. Il racconto fluisce come un grave fiume sull'inizio dell'autunno, con un suono continuo, un canto che non si spegne. Sul sussurrato di tutti i dialoghi dei protagonisti, s'elevano nei punti culminanti le grida terribili, altissime, del cuore colpito e denudato.

Non v'è la minima concessione alla comune drammaturgia del cinematografo, nè al gusto dei particolari. L'insieme e i particolari si compongono in rilievo o in ombra secondo le più intime, le più sacre, le più eterne leggi dell'esistenza umana.

In « *Amore materno* » il rigore schivo dello stile di Ucicky (qui, pur di giungere al sodo, troverà per una buona metà del film le inquadrature normali, vorrei dire invisibili, della vita grigia e quotidiana) si mortifica addirittura. Ma si permette il poetico, odisseico slancio d'un inizio che scuote le fibre come l'ouverture del « *Don Giovanni* », e realizza cosí uno dei pezzi più straordinari di cinematografo che noi si sia mai veduti.

Le altre opere non arrivano alla stessa ineffabile altezza. Troveremo squilibri in « *Mani liberate* », il peso anti-artistico d'una deliberazione senza chiari in « *L'ebreo Süss* », e così via. Ma resterà intatta l'impressione complessiva: l'araba fenice è risorta sul mucchietto gri-

gio delle ceneri, ha trovato di sè un'incarnazione a colori più esatti e più chiari, efficace e conchiusa.

Mentre nelle altre arti la libera spontaneità degli artisti s'è dovuta come rattrarre, nel cinema si direbbe che la censura, saviamente, abbia chiuso un occhio, che il giudizio sulle opere sia stato prima di tutto un giudizio estetico. Non potremmo spiegare altrimenti certi fatti: il suicidio e le ballerine nude di « *Mastro di posta* », il coraggio di « *Mani liberate* », di « *Wally dell'avvoltoio* », ecc. ecc.

GIANNI PUCCINI

Mütterliebe

Dissolvenza in apertura.

STANZA DI RITROVO IN CASA DEI PIRLINGER A GRAZ; ATTIGUA LA STANZA DA PRANZO.

1 - (*F. I.*). — Davanti ad uno specchio. Una coppia abbracciata: Giuseppe e Marta Pirlinger.
Lui: un bell'uomo, di circa 40 anni, alto e dalle spalle larghe. Il suo aspetto è giovanile, pieno di vita, sicuro di sè, ha occhi azzurri, vivaci e giovanili.
Lei: piccola, un po' delicata, di aspetto molto più fine di lui, di un biondo risplendente, ma allegra e sicura. Sono entrambi vestiti per una gita. Il primo in lunghi calzoni e giacca verdi con guarnizioni marrone. Lei tutta in bianco, molto elegante, con stivaletti abbottonati. Giuseppe Pirlinger tiene sua moglie fortemente abbracciata, la

Musica introduttiva: allegra all'inizio, quasi rumorosa; vengono impiegati motivi della canzone dei *Pirlinger*. Poi gravi accordi.

Dal film di Gustav Ucicky, *Mütterliebe*, per tanti aspetti interessante e significativo, riproduciamo la sceneggiatura della prima sequenza, dall'inizio dell'opera, cioè, alla morte di Giuseppe Pirlinger.

Ci sembra, questo, un pezzo di cinematografo veramente notevole, non solo per la realizzazione datane, ma anche per i pregi dello svolgimento del racconto. Da rilevare la felice, immediata impostazione dei caratteri dei vari personaggi.

Al brano di sceneggiatura facciamo seguire la riproduzione dei fotogrammi più significativi. (*n. d. r.*)

stringe a sè e la bacia con passione. Essa si difende debolmente, ridendo, per timore che il marito, stringendola, le rovini l'abito. Marta, ridendo sonoramente:

MARTA
— Che ti salta in mente, Giuseppe? Mi spiegazzi tutto il vestito!..

Egli ride e sempre più intraprendente:

GIUSEPPE
— Hai un tale aspetto che non posso fare a meno di abbracciarti!...

La bacia appassionatamente. Lei tenta di respingerlo puntando i pugni contro le sue spalle; ridendo:

MARTA
— Ma guarda un po', sei sposato da tredici anni e non pensi che a queste sciocchezze!

Il marito le chiude la bocca con un lungo bacio. La donna cede e non si difende più. Finalmente egli stacca le sue labbra. Marta, tutta rossa in volto, ridendo:

MARTA
— Mi hai quasi soffocata!

Gli occhi le splendono; quindi, ridendo:

MARTA
— Va! Attacca i cavalli! Se stiamo ancora qui non giungeremo per oggi ai prati di Hölcher!

Carrello indietro.
Visione totale della stanza dove si svolge la scena. È un luogo di ritrovo arredato graziosamente, quasi distintamente. Ambiente cittadino, ma di tipo provinciale. (Per quanto concerne mobili e moda va tenuto presente che la storia comincia nel 1912). L'intera stanza è inondata dalla luce del sole. Ora Giuseppe Pirlinger lascia andare sua moglie. Lei si volge verso lo specchio; i capelli sono un poco in disordine. Giuseppe Pirlinger ride e, guardando l'orologio:

GIUSEPPE
— Macchè, coi miei cavalli! Gliela fanno in due ore. Per loro è un giuoco.

Marta, ridendo piano,

MARTA
— Tu, selvaggio, mi hai arruffffato tutti i capelli.

Incomincia a pettinarsi, ad aggiustarsi, ad infilarsi le forcelle. Il marito, con l'orologio in mano:

GIUSEPPE
— In un quarto d'ora i cavalli saranno attaccati, signora...

Nel frattempo si è udito un chiasso di voci di bambini dalla stanza contigua. Dei passi di bimbo in corsa si avvicinano. Una porta si spalanca. E mentre Pirlinger sta per dire « I cavalli saranno attaccati, signora... », la voce del bimbo:

FELICE
— Mamma... posso portare con me il pallone, non è vero?

Giuseppe Pirlinger si volta (alla parola: Signora). La « macchina » contemporaneamente guarda verso la porta, sulla quale sta un ragazzino dodicenne. È il secondogenito dei Pirlinger, Felice, di statura e di aspetto molto simile al babbo, di ossatura massiccia, con un viso pieno, quasi campagnolo, le labbra un poco grosse, il naso piatto, la fronte bassa. Capelli biondi, arruffati, ribelli. Le sue mani sono sempre un po' arrossate e ruvide. Indossa un vestitino alla marinara bianco (con calzoni corti), pedalini fino al polpaccio, stivaletti alti, allacciati, un berretto da marinaio. Tiene in mano un pallone, che prima ha spalmato di grasso, e lo stringe contro il petto. La blusa alla marinara e le maniche mostrano le tracce del grasso.
Dietro di lui appare la domestica, una vecchia bambinaia; afferra Felice energicamente e vuole strappargli di mano il pallone. Ma Felice lo tiene stretto. La domestica gridando:

CLARA
— Vuoi darmelo? Non ti ho messo una blusa nuova perchè tu la sporchi subito...

È arrabbiatissima.

2 - (*F. I.*) — La signora Marta, davanti allo specchio ride di cuore.

MARTA
— Clara, lascia al ragazzo il suo pallone.

2 *a*) - (*P. A.*). — Giuseppe Pirlinger, che contemporaneamente è scoppiato in una lieta, sonora risata, va verso la porta, sulla quale sta il ragazzo; dietro a lui la domestica. Felice, trionfante, alla domestica:

FELICE
— Vedi, non te l'avevo detto subito che papà e mamma me lo avrebbero permesso?

Pirlinger ride e battendo la mano sulla spalla della domestica:

GIUSEPPE
— Su via, non siate così acida, Clara, oggi che è il compleanno della padrona potete chiudere un occhio. Sono pronti gli altri bambini? In un quarto d'ora mi trovo con la carrozza davanti alla porta...

Esce. Felice e la domestica gli fanno largo, il primo entrando nella stanza e la domestica ritirandosi nell'altra, in disparte.

Felice va dalla signora Marta. È tutto rosso dall'entusiasmo e dall'aspettativa. Stringendo convulsamente il suo pallone:

FELICE
— Mamma, andiamo in carrozza fino ai prati di Hölcher?

La signora Marta, che sta occupandosi della sua pettinatura:

MARTA
— Sì, Felice, per festeggiare la giornata.

Felice:

FELICE
— Quando compra i prati, papà? Oggi?

(*La macchina si è avvicinata — adagio ma senza interruzione — ad entrambi*):

In questo momento nella stanza accanto viene gettato a terra un

grande vaso. Si sente un rumore di cocci rotti.

La signora Marta, che aveva trasalito, dice involontariamente:

MARTA
— Questa è stata di sicuro la nostra piccola « guastafeste ».

3 - (*P. A. e panoramica fino a C. T.*) — Nella stanza contigua, adibita a sala da pranzo. Il mobilio, secondo lo stile dell'epoca, è della stessa guisa di quello che abbiamo or ora lasciato nell'altra stanza.

La domestica corre rapida (*la macchina la segue*) verso una ragazzina che sta presso la credenza guardando i cocci di un vaso.

È Francesca, detta « Franzi », decenne, bionda, un poco magrolina, delicata, in tutto molto simile alla mamma. Sempre un po' saltellante e dall'aria meravigliata.

Indossa un abitino bianco, calze bianche, stivaletti di coppale abbastanza alti. Porta le trecce. Un bianco cappello di paglia gettato all'indietro sul collo è tenuto fermo da un elastico.

Tiene in mano con maestria un parasole rosso aperto con il quale era andata in giro pavoneggiandosi per la casa, come a far delle prove, causando la rottura del vaso. La domestica:

CLARA
— Vergine santissima... eppure ti avevo detto di non aprire l'ombrellino nella stanza... quel bel vaso!

S'inginocchia. Franzi, candidamente:

FRANZI
— Facevo soltanto le prove, Clara, e quando sono passata davanti...

Incomincia il suono di una fisarmonica.

4 - (*P. A. - carrellata*). — Gualtiero, il più piccolo, attraversa marcian-

do la stanza. Egli è l'artista della famiglia, delicato, nervoso, sensibile.

Porta — come suo fratello Felice — un vestitino alla marinara, ma, sebbene della stessa stoffa e della stessa fattura, indossato da lui sembra più elegante, più fine. Gualtiero ha dei grandi occhi neri, mani delicate, quasi trasparenti. Spesso ammalato, è stato molto viziato dai suoi genitori.

Adesso marcia attraverso la stanza portando a tracolla la sua piccola fisarmonica, sulla quale suona con ritmo di marcia, la canzone dei « Pirlinger ».

(*La macchina gli passa davanti*). Egli canta la canzone con la sua vocina delicata. La musica si sente attraverso la stanza da pranzo e attraverso la porta, che è ancora aperta, fino nella camera di ritrovo dove sono la mamma e Felice.

Egli suona e canta interrottamente.

Si odono i rimbrotti della domestica:

CLARA
— Non capisco come una ragazzina della tua età debba essere ancora così stupida... santo cielo... smettila Gualtiero... in questa casa c'è da impazzire...

Quasi contemporaneamente la vocina stridula di Franzi:

FRANZI
— Che colpa ne ho io se il vaso stava tanto in cima che...

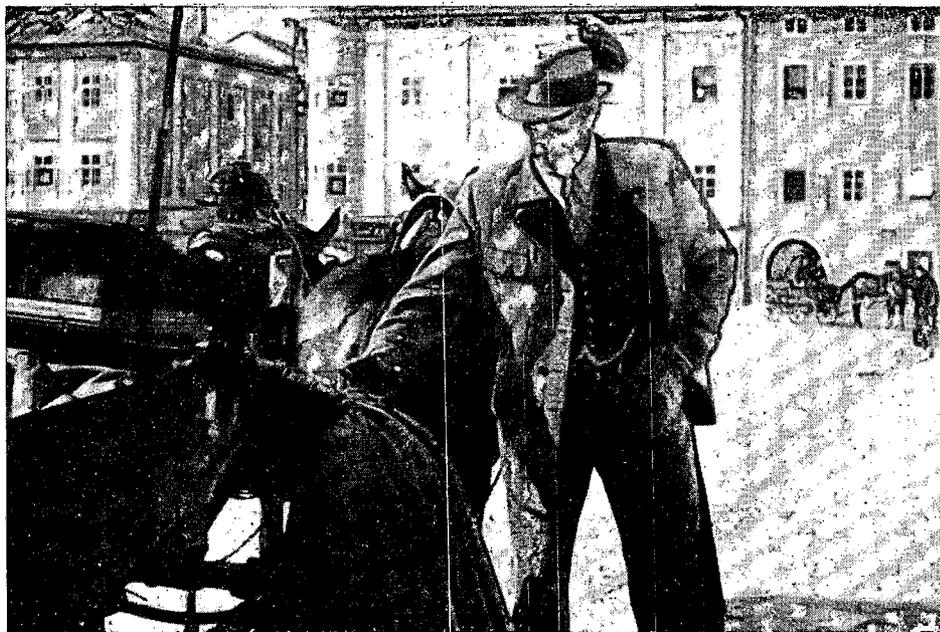
Quasi contemporaneamente (tuttavia iniziando un momento dopo) Felice grida:

FELICE
— Oggi farò il portiere con papà, vero mamma? Una volta per ciascuno!

G. UCICKY *Mütterliebe* (n. 1)

G. UCICKY *Mütterliebe* (n. 3)

TAVOLA X

G. UCICKY — *Mütterliebe* (n. 4)

G. UCICKY — *Mütterliebe* (n. 7)

G. UCICKY *Mütterliebe* (n. 9)

G. UCICKY *Mütterliebe* (n. 17)

G. Ucicky — *Mütterliebe* (n. 20)

G. Ucicky — *Mütterliebe* (n. 56)

(*La macchina è tanto retrocessa da vedere anche Felice che discorre con la mamma e la mamma stessa*). Gualtiero si ferma continuando a suonare ed a cantare. Dalla stanza vicina si sente il borbottio della domestica e la stridula vocetta di Franzi. Vi è un chiasso infernale.

La signora Marta ride e si tappa le orecchie. Era in procinto di provare il suo grande cappello di paglia.

Ora Gualtiero, preso da una nuova idea, mette da parte la fisarmonica e grida eccitato:

GUALTIERO
— Mamma... posso metterti io il cappello?

Afferra una sedia e la colloca dietro alla signora Marta, che sta dinanzi allo specchio. Poi si arrampica sulla sedia ed incomincia a darsi da fare col cappello della mamma.

Frattanto, la signora Marta ridendo:

MARTA
— Già prevedo che papà dovrà nuovamente aspettarci.

5 - (*P. A.*). — Al di sopra di Gualtiero, che sta in piedi sulla sedia e della signora Marta siflessa nello specchio. Gualtiero le mette il cappello per traverso, ciò che le conferisce un aspetto elegante e civettuolo. Egli si dà da fare con zelo.

GUALTIERO
— Così devi metterlo. Così ha un aspetto elegante... ah!

La signora Marta ride e dice:

MARTA
— Sembro un ussaro... no, no, Gualtieruccio...

Gualtiero:

GUALTIERO
— Ma sì, ma sì, così sei elegante, mamma. Per favore, mamma, te lo appunto così, va bene?

6 - (*M. C. L. con panoramica*). — Nell'altra stanza. Franzi si pavoneggia, con il parasole rosso aperto, passeggiando intorno al tavolo della stanza da pranzo. Dalla camera di ritrovo si odono le liete risate della mamma e di Gualtiero. La domestica raccoglie i cocci del vaso inchinandosi sul pavimento.

Franzi passeggia pavoneggiandosi e rigirando il parasole davanti all'orologio a pendolo. Vicino all'orologio sta seduto su una sedia Paolo, il maggiore, tredicenne. È serio, tranquillo, trasognato... sembra di tutt'altra razza. Il suo abito è impeccabile. Tiene un libro sopra i ginocchi e legge con i gomiti appoggiati sulle coscie e coprendosi le orecchie con le mani. Se ne sta seduto, ricurvo sopra il libro, anche lui completamente vestito per uscire. Porta a tracolla un raccoglitore botanico. Franzi si arresta e si volta. La pendola comincia a suonare. Sono le due. Franzi saltellando civettuola dice con aria saccente:

FRANZI
— Ah, tu con i tuoi libri! Diventerai matto per leggere troppo...

Paolo le dà una breve occhiata: l'espressione del suo volto è seria ed assente.
Sorride debolmente e dice:

PAOLO
— Le ragazze non capiscono...

Franzi:

FRANZI
— Bah, io non ho nessun bisogno di capire.. Papà mi ha permesso di frequentare la scuola di ballo...

Se ne va saltellando (esce dal quadro). Paolo la guarda andarsene e poi si immerge nuovamente nella sua lettura.

NEL CORTILE DELLA CASA DEI PIRLINGER.

7 - (*Campo Totale, fino a diventare P. A. - La macchina si muove in panoramica*). — Nel cortile dell'abitazione dei Pirlinger. (Si tratta di una piccola casetta ad un solo piano in una cittadina austriaca di provincia. Nella casa vi è un negozio — una drogheria — situato dalla parte della strada e sopra il negozio è un solo appartamento del quale noi conosciamo due ambienti). Il cortile, di cui un lato è formato appunto da questa casa, e che vicino alla stessa ha un portone che mette sulla strada, confina a destra ed a sinistra — cioè ai lati — con i muri delle case vicine delle quali una ha il tetto alto e spiovente, l'altra basso e piatto. Nel fondo, come fondale verso la campagna, un edificio basso per le stalle e le rimesse.
Il cortile è lastricato. Il sole splende. Siamo in piena estate. Il portone delle rimesse è completamente spalancato. Sul cortile un landò, al quale sono attaccati due bei cavalli. Il landò ha un aspetto elegante. Presso i cavalli uno stalliere; egli è anche il servo di casa. Al di qua della pariglia si trovano Giuseppe Pirlinger (con la sua imponente statura e pieno di vitalità) ed una giovane serva formosa.

La rumorosa, lieta voce di Pirlinger riempie di sè il cortile:

GIUSEPPE
— Che ne dici? Questi si che son dei magnifici cavalli!

Si lava le mani in una catinella piena d'acqua che la serva tiene in mano, se le asciuga e prosegue dicendo (*mentre la macchina va continuamente da lui alla serva*):

GIUSEPPE
— Con i cavalli quest'anno mi prendo il premio all'esposizione di Vienna.

Osserva i cavalli, mentre si asciuga le mani, e con entusiasmo enumera i vantaggi che ne ricaverà:

GIUSEPPE
— Se queste due bestie le mando all'allevamento guadagno un patrimonio, e col guadagno ci compro i prati di Hölcher, tutto il terreno, e ne faccio un allevamento per cavalli!

Getta l'asciugamano alla serva al di sopra delle spalle e si tira giù le maniche della camicia.

GIUSEPPE
— Guarda, Cristina... che dorso...

Cristina (la serva) ride. Pirlinger si volta, la guarda divertito, allegramente; e con lo stesso gesto amoroso le accarezza i fianchi.

— Ah, non c'è male...

Cristina ride. Pirlinger le strizza l'occhio. Egli non la lascia ma anzi la stringe più forte a sè.

Cristina grida forte. La catinella con l'acqua si rovescia sopra i calzoni e la giacca di Pirlinger.

Pirlinger ride:

GIUSEPPE
— Questa è stata una rinfrescata al momento giusto!

Egli la lascia andare e si volta verso il landò, prende le briglie e salta (con forza ed agilmente) a cassetta, afferra la frusta e la fa schioccare.
I cavalli si muovono. Pirlinger attraversa il cortile poi esce dallo stesso. (*La macchina si muove con lui in campo totale*).

8 - (*P. P.*). — Cristina — con la catinella e l'asciugamano in mano — ride, rossa fin sopra i capelli.

Lo stalliere (che è anche domestico) le si avvicina. Cristina dice tutta ansante:

CRISTINA
— Questo sì che è un uomo... forte come una quercia...

È tutta raggiante.

UNA VIA DAVANTI ALLA CASA DEI PIRLINGER (È la via di una piccola città, molto larga. Case basse).

9 - (*C. T. - La macchina riprende la strada mentre la carrozza si reca alla casa dei Pirlinger*). Ora vediamo il negozio, con due vetrine e la porta d'ingresso nel mezzo. Al di sopra orizzontalmente un'insegna:

« *Drogheria - Successori di Paolo Pirlinger - Proprietario Giuseppe Pirlinger* ».

A sinistra della vetrina la porta di casa. Sul basso marciapiede stanno:

La signora Marta, Paolo (con il raccoglitore botanico ed il libro in mano), Felice (con il suo pallone), Franzi (con l'ombrellino rosso), Gualtiero (con la fisarmonica che porta a tracollo).

Tutti sono eccitati e ridono trionfanti mentre il padre si avanza sul landò passando dinanzi a loro. I cavalli e la carrozza coprono il gruppo.

10 - (*P. A.*). — Il gruppo ripreso lateralmente. Gualtiero grida con enfasi:

GUALTIERO
— È da molto tempo che siamo qui! Ah!

Si avvicinano tutti alla carrozza discorrendo fra di loro.
Felice:

FELICE
— Io mi siedo a cassetta!

Franzi (eccitata):

FRANZI
— Papà deve pagare cinque corone. Ha scommesso cinque corone con me, che sarebbe arrivato per primo...

Soltanto Paolo è silenzioso e tranquillo. La signora Marta ride lietamente e dice:

MARTA
— Prima dobbiamo mettere sopra il cesto.

Essa ha un grande cesto ricoperto da un panno bianco. Tutti (eccettuato Paolo) si avvicinano. (*Anche la macchina avanza un poco*).

Vediamo i cavalli ombrarsi per il rumore.
Pirlinger li tiene a freno con le redini, ridendo:

GIUSEPPE
— non fate impazzire i miei cavalli. Sù, Lisetta... buona Palmyra...

I cavalli si fermano. Pirlinger salta già dalla cassetta e dice:

GIUSEPPE
— Tu, Felice, tieni intanto le redini. Faccio soltanto un salto al negozio.

Felice tutto orgoglioso prende le redini. Pirlinger entra nel negozio. (*La macchina lo segue*).

11 - (*P. M.*). — La signora Marta si china ridendo; mette la cesta sulla carrozza. (*Viene ripresa dall'altra parte della carrozza*). Essa ride lieta e dice:

MARTA
— Tieni fermi i cavalli, Felice...

La carrozza si muove un poco perchè i cavalli sono irrequieti.

12 - (*P. M.*). — Felice frena i cavalli solo con una mano, poichè sotto l'altro braccio tiene il pallone:

FELICE
— Come sono nervosi questi demoni...

NEL NEGOZIO (DROGHERIA)

13 - (*P. M.*). — Giuseppe Pirlinger sta dietro il banco.
Penombra.
Apre con molta eccitazione un pacco. Vicino a lui sta il giovane commesso (droghiere), un ventenne, alquanto delicato, — per lo meno tale appare visto vicino a Pirlinger — con una voce debole, un po' troppo acuta, zelante, timoroso, un commesso tipico (con la matita dietro l'orecchio). Il commesso eccitato:

COMMESSO
— Il pacco è arrivato che sono appena cinque minuti... per espresso...

Pirlinger ride:

GIUSEPPE
— Mi ero completamente dimenticato di averlo ordinato, ah!

Estrae dalla scatola un mantello di martora, lo allarga tenendolo alto, poi lo scuote e dice tutto allegro:

GIUSEPPE
— Che occhi farà mia moglie! Da tanto tempo desiderava un mantello di martora come questo!

Il commesso spalanca la bocca e gli occhi con ammirazione:

COMMESSO
— Un mantello di martora...!

Pirlinger:

GIUSEPPE
— Mettete via la carta e la scatola e datemi subito del denaro...

Egli guarda amorosamente il mantello e lo carezza.

Il commesso balbetta:

COMMESSO
— Oggi scade la cambiale di 350 corone, signor Pirlinger, ed io ho paura di non raggranellare abbastanza denaro...

14 - (*P. A. - ripresa laterale*). — Il commesso e Pirlinger con il mantello. Pirlinger ride rumorosamente:

GIUSEPPE
— Ma via dunque! La cambiale la prolungheremo. Datemi 20 corone... su... presto!

15 - (*P. A.*). — Pirlinger posa il mantello sopra il banco e dice ridendo:

GIUSEPPE
— Avanti, signor Commesso, non mettetevi a piangere per questo.

Spicca un salto laterale scavalcando il banco del negozio. Prende il mantello. Il commesso viene e gli dà titubante 20 corone...

GIUSEPPE
— Non t'intendi di economia! Un uomo onesto vive di credito!

Pirlinger ride, intasca il denaro e si volta.

DAVANTI AL NEGOZIO

16 - (*C. T. La macchina panoramica dalla strada alla carrozza*). — Felice siede a cassetta. Tiene il

pallone sotto il braccio e le briglie, lente, in mano. I cavalli scalpitano impazienti. La signora Marta e Franzi siedono l'una di fronte all'altra. Franzi ha il parasole aperto, e proprio in questo momento lo alza in aria. Essa siede tutta impettita;

Paolo, col raccoglitore botanico, e Gualtiero, con la fisarmonica a tracollo.
Felice grida:

FELICE
— Buona Lisetta...

La signora Marta si china verso Paolo e gli aggiusta la cravatta sulla blusa alla marinara. Gualtiero:

GUALTIERO
— Ecco papà! Ora si parte!

17 - (*P. A. con panoramica laterale fino ad inquadrare Marta in P. M.*) — Giuseppe Pirlinger si avvicina alla carrozza. (*La macchina lo segue*). Porge il mantello alla signora Marta e dice (come a caso):

GIUSEPPE
— Hai dimenticato il tuo mantello, mamma.

La signora Marta è meravigliata. Quasi spaventata:

MARTA
— Ma... Giuseppe... ti prego... questo è...

18 - (*P. M.*). — Giuseppe Pirlinger salta a cassetta, afferra le redini togliendole a Felice, leva la frusta dal sostegno, schiocca la lingua, grida:

GIUSEPPE
— La Posta parte!...

19 - (*C. T.*). — Il landò si allontana sulla strada. I cavalli dapprima a passo e poi subito al galoppo.

LA CARROZZA IN MOVIMENTO

20 - (*C. T. - Ripresa laterale*). — Tutti in carrozza ed a cassetta. La signora Marta solleva il mantello di martora che teneva ripiegato sulle ginocchia e lo carezza. Grida a suo marito (che le volge le spalle):

MARTA
— Sei proprio una testa sventata...

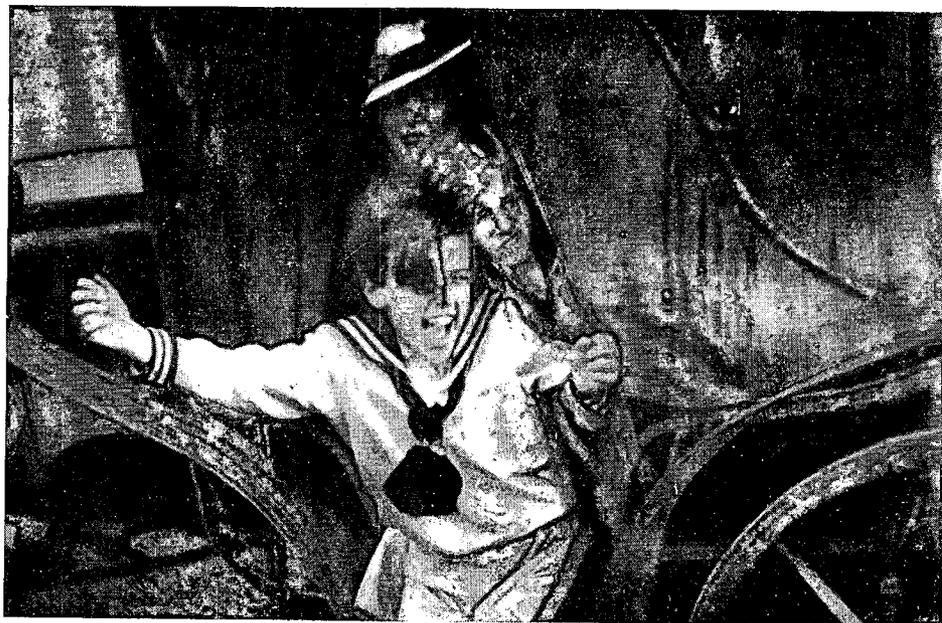
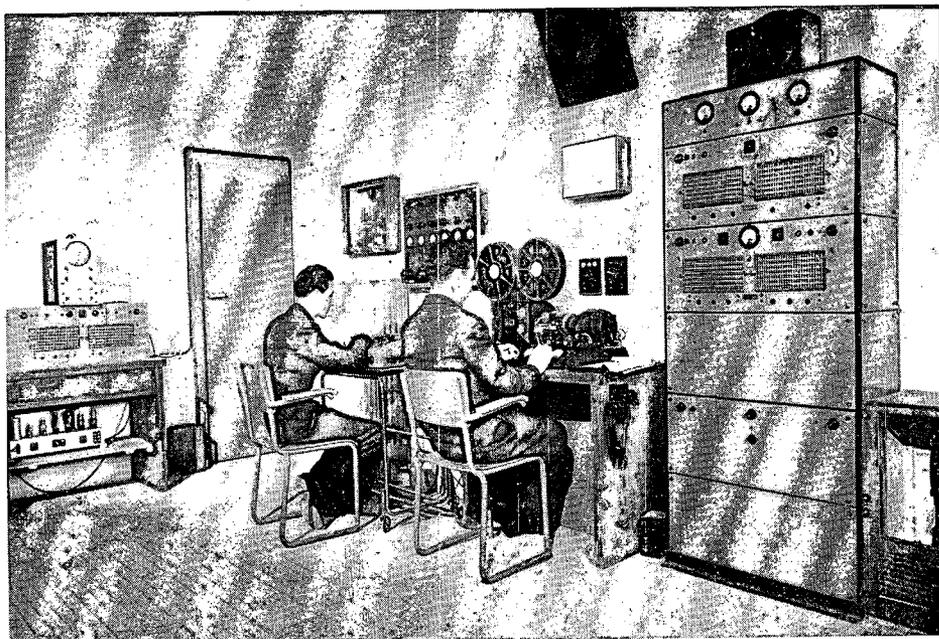
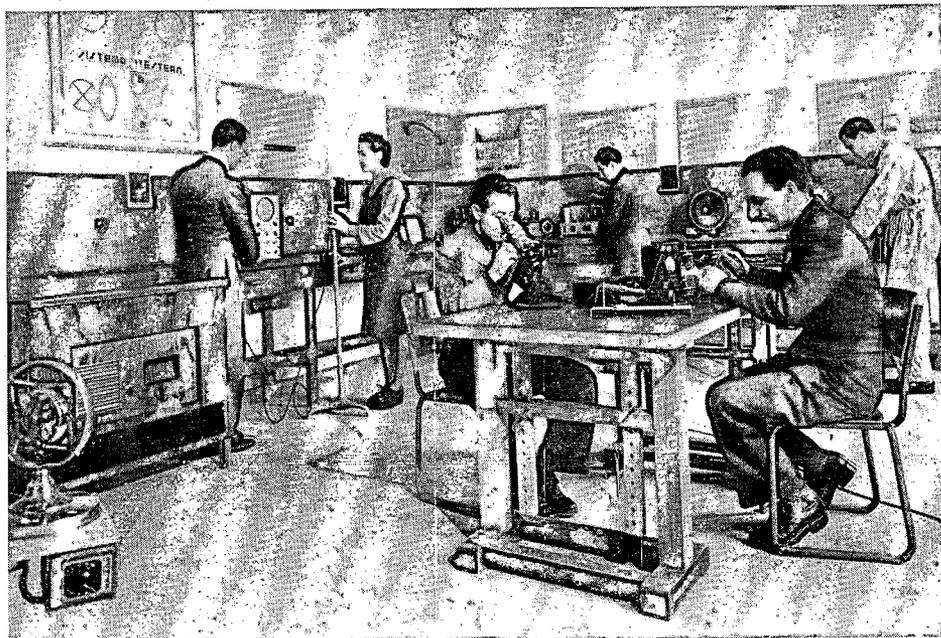
G. UCICKY — *Mütterliebe* (n. 62)

G. UCICKY — *Mütterliebe* (n. 89)

TAVOLA XIV

C.S.C. *Cabina di registrazione*

C.S.C. *Laboratorio di fonica*

Lo dice lietamente, ridendo.

Pirlinger allegro:

Egli ride.

GIUSEPPE
— Alla martora sono io che ho sparato, signora!

21 - (*M. C. L.*). — Il landò continua ad andare verso il fondo della strada. Il galoppo risuona chiaramente sul selciato.

NEL NEGOZIO

22 - (*F. I. - Ripresa effettuata dall'interno del negozio verso la porta dello stesso, sulla quale sta il commesso*). — Una porta si apre. Il commesso si volta verso il negozio (accenna con gli occhi verso la « macchina »), e domanda:

COMMESSO
— Che volete, Cristina?

La « macchina » si muove e segue il commesso, che entra nel negozio, dove si trova Cristina.

CRISTINA
— Denaro, ecco quello che voglio.

Il commesso si spaventa:

COMMESSO
— Per l'amor di Dio... ci mancava ancora proprio questo, oggi. E per che cosa?

Cristina ridendo:

CRISTINA
— Il padrone ha detto che per questa sera devo prendere 10 bottiglie di sciampagna...

Il commesso, fuori di sè:

COMMESSO
— Sciampagna?

Cristina:

CRISTINA
— Sicuro, dato che è il compleanno della signora...

23 - (*P. A. - La macchina va da Cristina al commesso*). — Il commesso fissa stupefatto Cristina e domanda:

COMMESSO
— Dieci bottiglie? E quanto costano?

Cristina:

CRISTINA
— Datemi soltanto cinquanta corone, forse basteranno...

Il commesso (balbettando):

COMMESSO
— Cin... cinquanta... corone? Ma siete pazza?... Per dello sciampagna?

PAESAGGIO CAMPESTRE
(Strada maestra).

24 - (*C. T. - La carrozza in movimento è ripresa di lato*). — I cavalli trottano allegri, la carrozza si muove molleggiando. Gualtiero suona la sua fisarmonica. E tutti i Pirlinger cantano allegramente:

La canzone dei Pirlinger.

Il sole risplende. Le ombre degli alberi passano di corsa sopra i cavalli e la carrozza. Gualtiero suona con passione. Paolo canta sottovoce. Il suo sguardo è un poco fisso. La signora Marta si è messa il mantello di martora, siede appoggiandosi all'indietro, canta anch'essa. Franzi gira il suo ombrellino. La sua vocetta un poco stridula perde il tempo. Pirlinger canta a gola spiegata, come anche Felice, con passione più che con orecchio musicale. Gualtiero cerca di affrettare il tempo della canzone.

Improvvisamente s'interrompe, si alza e grida:

GUALTIERO
— Allegro... allegro... voi cantate la canzone come fosse un corale...

Uno dopo l'altro hanno smesso di cantare. La signora Marta ridendo:

MARTA
— Il signor direttore d'orchestra non è soddisfatto.

25 - (*P. M.*). — Dalla signora Marta a Franzi a Gualtiero e Paolo. Gualtiero sta in piedi. Gesticola con le braccia, pieno di zelo, come per dirigere:

GUALTIERO
— Ham... pam, pam... ham, pam, pam, pam... Tiri - tirilili...
Uno, due... tre... diesis, no, no, uno, due, tre...
Ancora una volta da capo, per favore...

Poi:

Comincia a suonare ed a cantare. Siede. Gli altri iniziano il canto. — Il principio della canzone dei Pirlinger.

Gualtiero sembra soddisfatto.

26 - (*P. M.*). — La signora Marta e Franzi. La signora Marta canta con voce limpida e allegra. Franzi piena di zelo, ma non molto a tempo.

27 - (*P. M.*). — Pirlinger e suo figlio Felice a cassetta. Pirlinger canta con voce sonora giubilante. Felice molto forte.

28 - (*P. P.*). — Paolo con lo sguardo fisso dinanzi a sè pensa a tutt'altra cosa. Muove soltanto le labbra come se cantasse.

29 - (*P. P.*). — La signora Marta appoggia la testa indietro, guarda verso il cielo e canta.

30 - (*Dettaglio - La macchina è rivolta verso l'alto, come lo sguardo della signora Marta*). — Le chiome degli alberi passano di corsa. Il cielo è ampio e azzurro.

31 - (*C. T.*). — La carrozza in corsa.

32 - (*P. P.*). — Gualtiero suona e canta con passione. Accelera il ritmo.

33 - (*C. T. - La macchina passa davanti ai cavalli, che corrono al galoppo*). — Lo scalpitio degli zoccoli risuona sulla strada. — La canzone.

34 - (*P. P.*). — Franzi gira l'ombrellino e canta.

35 - (*P. P.*). — Giuseppe Pirlinger, che tiene le redini, canta con voce stentorea.

36 - (*C. T. - Ripresa effettuata di lato seguendo la carrozza in corsa*). —

I cavalli vanno ancora al galoppo. Pirlinger afferra la frusta. Felice con il pallone sotto il braccio canta a gola spiegata. La signora Marta col viso rivolto verso il cielo è giubilante. Franzi canta con serietà scalpitando con le gambette. Gualtiero si alza e suona e canta fortemente. Soltanto Paolo canta piano.

La canzone.

Pirlinger fa schioccare la frusta al di sopra della schiena dei cavalli.

I cavalli galoppano. Gualtiero ricade sul suo sedile. (*La macchina si ferma. Ripresa totale della strada*).

La carrozza si allontana.

37 - (*Dettaglio*). — Le redini e gli zoccoli dei cavalli scalpitanti. Si sollevano turbini di polvere.

La canzone.

38 - (*P. M.*). — Pirlinger a cassetta canta allegramente.
Fa schioccare la frusta.

La canzone.

39 - (*P. M.*). — La signora Marta e Franzi. La signora Marta canta. Franzi vorrebbe chiudere il parasole e grida allegramente:

FRANZI
— Il mio ombrellino... il mio ombrellino...

40 - (*P. P.*). — Felice a cassetta. Si tiene fermo il cappello, canta:

La canzone.

41 - (*P. P.*). — Gualtiero suona e canta:

La canzone.

42 - (*P. P.*). — Paolo ha paura. Si morde le labbra.

La canzone, sempre in « crescendo ».

43 - (*P. M.*). — Franzi non riesce più a tenere l'ombrellino, che le vola via. Essa grida:

FRANZI
— Gesù, il mio ombrellino!

44 - (*C. T.*). — La carrozza si allontana in una nube di polvere.

La canzone.

45 - (*Dettaglio*). — La nuvola di polvere si dirada. In un punto qualsiasi della strada il parasole di Franzi.

NELLA STANZA DA PRANZO DELL'APPARTAMENTO DEI PIRLINGER.

46 - (*M. C. L.*). — Sulla porta, proprio nel momento in cui sta entrando Cristina con una cesta piena di bottiglie di sciampagna. Le bottiglie tintinnano. Essa dice:

CRISTINA
— Come sono pesanti...

Posa la cesta, si pulisce e riaggiusta l'abito.

La « macchina » si rivolge verso la domestica, che sta accanto alla credenza e ne toglie la biancheria da tavola. Si solleva dalla posizione ricurva, guarda in direzione di Cristina e domanda:

CLARA
— Che cosa portate?

47 - (*P. M. - La macchina va dalla domestica a Cristina*). — Cristina:

CRISTINA
— Sciampagna per questa sera. Dieci bottiglie.

Afferra di nuovo la cesta e passa con questa davanti alla « macchina ». La « macchina » si muove e noi vediamo Cristina portare la cesta in cucina. Lascia la porta aperta.

48 - (*P. P.*). — La domestica la segue con lo sguardo e scuotendo la testa:

CLARA
— Sempre le cose in grande. Dovrebbe saperlo la loro zia...

NELLA CUCINA

49 - (*P. A.*). — Cristina, togliendo le bottiglie dalla cesta, le colloca dietro la porta.

CRISTINA
— La zia non mette fuori un soldo di suo e non c'è bisogno che chiacchieri tanto. Il padrone e la signora se ne ridono di lei...

50 - (*P. M. con panoramica laterale*). — La domestica va in cucina. (*La macchina la segue*). La domestica si arresta sulla soglia della porta, con la schiena rivolta alla camera, e dice:

CLARA
— Sono giunta a sessanta anni e non ho ancora mai bevuto sciampagna.

(*La macchina l'ha seguita, e dalla domestica passa a Cristina*). Cristina, in cucina, si solleva dalla sua posizione curva, si mette in ordine i capelli allontanandoli dal volto e dice ridendo:

CRISTINA
— Il padrone conosce tutto quello che c'è di buono al mondo... non si lascia sfuggire nulla!

PAESAGGIO CAMPESTRE.

51 - (*M. C. L.*). — Presso il margine di un bosco, davanti al quale si estende un grande prato scosceso. Sul margine del bosco si trova la carrozza. Paolo siede nel landò. Egli legge. Vicino ad una delle ruote sta il cesto. Un po' più avanti i due cavalli legati pascolano all'ombra. Si sentono le grida e le risate dei Pirlinger. (*La macchina si muove verso sinistra*).
Sul prato in discesa i Pirlinger giuocano una partita di calcio. I limiti della « porta » sono stabiliti con diversi oggetti: la giacca piegata del padre, i cappelli del padre e della madre, la fisarmonica, il raccoglitore botanico, ecc. Sulla porta sta Pirlinger. Contro di lui giuocano la signora Marta, Felice, Franzi e Gualtiero con delle grandi grida. Sta per l'appunto tirando Felice. Il padre afferra il pallone.

Brontolio di tuono.

52 - (*C. T.*). — Paolo nel landò volge lo sguardo dal suo libro verso il cielo. Aggrotta la fronte.

Rumore di tuono.

53 - (*Dettaglio*). — I cavalli sono inquieti, alzano le teste, scalpitano.

Rumore di tuono.

54 - (*P. P.*). — Pirlinger sulla porta (in maniche di camicia) imita il rumore del tuono (verso il cielo). Ride.

GIUSEPPE
— Buh... buh... buh... buh... buh... buh...

55 - (*F. I.*). — La signora Marta guarda preoccupata il cielo.

MARTA
— Sembra che si avvicini...

56 - (*M. C. L.*). — Felice dà un calcio al pallone. È pieno di zelo. (*La macchina segue la palla che rotola lungo il prato*).

57 - (*P. P.*). — Gualtiero grida:

GUALTIERO
— Mancato. Questa è una vera disdetta!

58 - (*P. P.*). — Paolo abbassa la testa sul suo libro.

59 - (*C. T. - La macchina va dal margine del bosco al vasto prato nel cui centro vi è solo un grande albero*). — Una parete di nubi si avanza, nera, minacciosa.

Rumore di tuono.

60 - (*P. A. con panoramica laterale*). — Felice avanza correndo con il pallone, Franzi vuol prenderlo e dice:

FRANZI
— Voglio tirare una volta io, per favore, Felice...

Felice non vuol darle il pallone.

61 - (*P. P.*). — Pirlinger sulla « porta ». Grida:

GIUSEPPE
— Tocca alla mamma di tirare.

62 - (*F. I. con panoramica*). — Franzi lancia il pallone. Felice si avvicina alla signora Marta e le mette il pallone davanti sopra il fascio d'erba. La signora Marta ridendo:

MARTA
— Sicuramente tirerò vicino.

Felice indietreggia sorridendo. La signora Marta alza un po' la gonna e tira.

63 - (*P. P.*). — Felice grida:

FELICE
— Porta...

64 - (*C. T.*). — Pirlinger si è gettato a terra, in avanti, per afferrare il pallone.
Ride.

Forte, improvviso rumore di tuono.

Pirlinger si rotola sulla schiena e rifà il verso del tuono guardando verso il cielo:
Frattanto si è fatto molto scuro.

GIUSEPPE
— Buh... buh... buh... buh... buh... buh...

65 - (*F. I.*). — Franzi grida:

FRANZI
— Piove di già...!

Stende il braccio con la palma della mano rivolta verso l'alto e guarda il cielo.

66 - (*F. I.*). — Pirlinger si alza e grida:

GIUSEPPE
— Raccogliete la roba, dobbiamo rifugiarci nella fortezza! Allez, mesdames, messieurs, plus vite...

Raccoglie in fretta la roba di cui è formata la porta.
Incomincia a piovere.

67 - (*C. T.*). — Paolo si arrampica sul landò. Tira sù il soffietto dalla parte davanti. Viene anche Felice con il suo pallone sotto il braccio. Getta il pallone nella carrozza e ferma il soffietto. È sfiatato. Paolo:

PAOLO
— Il temporale viene direttamente verso il bosco...
Forte rumore di tuono.

Paolo trasalisce. Felice rifà come il padre il rumore del tuono:

FELICE
— Buh... buh... buh... buh... buh... buh...

68 - (*M. C. L. - Ripresa effettuata da dentro la carrozza*). — Pirlinger viene correndo con tutta la roba sulle braccia. Dietro a lui la signora Marta, che tiene per mano la piccola Franzi. Esse ridono perchè Franzi inciampa continuamente. La signora Marta solleva la sua gonna. Gualtiero se ne vie-

ne camminando piano. Porta la sua fisarmonica.

Piove a goccioloni.

IL CIELO.

69 - (*Dettaglio*). — Il temporale si sviluppa. Le nubi passano di corsa sul cielo, attraversato da lampi.

Il rumore del tuono è ormai quasi continuo.

PAESAGGIO CAMPESTRE.

70 - (*M. C. L.*). — Entrambi i cavalli sono molto inquieti. Pirlinger si avvicina ad essi. Li calma:

GIUSEPPE

— Buona, Lisetta... non essere così nervosa, Palmira... ebbene che succede? Venite, venite...

Conduce i cavalli verso il bosco.

71 - (*C. T.*). — Sulla carrozza.
La signora Marta sale in carrozza. La piccola Franzi si è già tutta accoccolata in un angolo sotto il soffietto. Paolo, Gualtiero e Felice non sono ancora saliti. La signora Marta siede vicino a Franzi e dice:

MARTA

— Qui vicino a me c'è ancora posto per Gualtieruccio!

IL CIELO.

72 - (*Dettaglio*). — Già tutto nero squarciato da lampi.

Rumori di tuoni.

PAESAGGIO CAMPESTRE.

73 - (*M. C. L.*). — Pirlinger lega i cavalli al tronco di un albero.
I cavalli sono nervosissimi.
Nel bosco si è fatto completamente buio. La pioggia comincia a cadere a rovesci. Lampi. Un cavallo si impenna. Pirlinger circa di tranquillizzare le bestie:

GIUSEPPE

— Olà... siete impazzite? Calma, calma...

74 - (*C. T.*). — Tutti sono in carrozza. Sul sedile di fondo: la piccola Franzi, la signora Marta e Gualtiero con la sua fisarmonica. Davanti a loro stanno accoccolati Paolo, tutto pallido, e Felice che tiene il suo pallone. Si trovano sotto il riparo del soffietto sul quale scroscia la pioggia.

Lampo. La piccola Franzi si stringe alla mamma.

Felice rifà il verso del tuono:

FELICE
— Buh... buh... buh... buh... buh... buh...

La fisarmonica di Gualtiero emette un paio di suoni acuti.

Poi un mare di fuoco ed uno scroscio fortissimo.

75 - (*C. L.*). — I cavalli si sciolgono. Pirlinger si precipita verso di loro. I cavalli scappano al galoppo come impazziti.

76 - (*C. T.*). — La famiglia in carrozza. Gualtiero è pallidissimo, Felice dice:

FELICE
— È caduto un fulmine.

Gualtiero (piagnucoloso):

GUALTIERO
— Dove è andato papà?

La signora Marta:

MARTA
— Papà è vicino ai cavalli.

77 - (*C. L.*). — Il prato, in direzione del grande albero solitario. I cavalli si precipitano di corsa verso l'albero.

78 - (*F. I. con panoramica*). — Pirlinger corre loro appresso a tutta carriera.

79 - (*C. T.*). — La famiglia in carrozza. Gualtiero grida:

GUALTIERO
— Papà... là... i cavalli...

Si alza e indica con la mano. Anche Felice e Paolo si alzano. Ora tutti guardano.

Felice:

FELICE
— Sono scappati via...

La piccola Franzi:

FRANZI
— Madonna mia!

Piange.

IL CIELO.

80 - (*Dettaglio*). — Il temporale infuria.

PAESAGGIO CAMPESTRE.

81 - (*M. C. L.*). — Ripresa del gigantesco albero solitario. La pioggia ne sconvolge la chioma. La camera va verso il basso. I cavalli stanno tremanti sotto l'albero. Vediamo Pirlinger giungere tutto bagnato presso i cavalli.

82 - (*C. T.*). — La famiglia in carrozza. Tutti guardano.
La signora Marta:

MARTA
— Dio sia ringraziato, papà ha preso i cavalli...

Felice:

FELICE
— Sono impazziti dalla paura...

83 - (*M. C. L.*). — Sotto l'albero. Pirlinger cerca di districare i finimenti dei cavalli. Grida:

GIUSEPPE
— Buona, Palmyra... buona.. buona... buona...

84 - (*Dettaglio*). — Un fulmine si abbatte sull'albero:

Uno scroscio fortissimo.

Una colonna di fuoco.

85 - (*P. M.*). — Pirlinger giace steso al suolo.

86 - (*M. C. L.*). — I due cavalli scappano via di corsa attraverso il campo.

87 - (*C. T.*). — La famiglia in carrozza. Felice grida:

FELICE
— Papà... papà... il fulmine...

88 - (*P. P.*). — Pirlinger giace morto sotto l'albero.

89 - (*P. A.*). — La carrozza ripresa di fianco. Felice esce fuori con un salto. La signora Marta lo segue. Anche Paolo esce. Essi cominciano a correre. Felice avanti a tutti.

90 - (*P. M.*). — Gualtiero e la piccola Franzi, entrambi accoccolati sugli angoli della carrozza, pallidi. Gualtiero mormora:

GUALTIERO
— Dio mio... Dio mio...

Franzi piange forte.
La fisarmonica cade sul fondo della carrozza ed emette dei suoni stonati.

91 - (*M. C. L.*). — Felice, la signora Marta e Paolo corrono attraverso il prato. Felice avanti. La signora Marta inciampa, si alza, continua a correre.

Il temporale infuria.

92 - (*P. P.*). — I due bambini nella carrozza. Pallidissimi. Franzi piange. Gualtiero mormora con le labbra pallide:

GUALTIERO
— Oh Dio santissimo... Dio santissimo...!

Filologia del cinema

Mentre l'Accademia d'Italia procede i suoi studi per la completa eliminazione delle parole straniere dalla nostra lingua e per la sostituzione con vocaboli schiettamente italiani, ci sembra utile dare, da queste pagine, uno sguardo al linguaggio in uso nel cinema, che tanta influenza esercita su quello del popolo.

Annunciamo per il prossimo numero la pubblicazione del saggio di BRUNO MIGLIORINI, « *Per una terminologia cinematografica italiana* »; intanto riproduciamo alcuni brani, tratti dalle riviste « *Scenario* » e « *Lingua nostra* », sulla derivazione della parola *regìa* e sulla nascita e la fortuna dell'altra *picchiatello*.

REGIA

È il senso che il francese *régie* ha preso in tedesco, in seguito all'importanza assunta in Germania dal *régisseur;* anzi la connessione fra i gallicismi *Regie* e *Regisseur* è più viva e sentita in Germania che non sia in Francia fra *régie* e *régisseur.*

Questo neologismo merita di attecchire anche in Italia? Vediamo i pro e i contro.

Esso è stato già preceduto da *regìa* nel senso di « monopolio, amministrazione diretta da parte dello Stato »; francesismo crudo, importato nel secolo scorso non senza critiche di puristi.

In francese il vocabolo è il participio passato di *régir*, adoperato come sostantivo. Come le analoghe formazioni italiane (p. es. *ferita* da *ferire, tenuta* da *tenere, armata* da *armare*, e anche il corrispondente *retta* da *reggere*: si pensi a *dar retta* e alla *retta* del convitto, che è « ciò che serve a reggere, a sostentare l'alunno »), *régie* ha presto assunto un significato concreto, quello di « amministrazione, gestione diretta da parte dello Stato ».

Questo concretarsi del significato, (il quale portava necessariamente con sè un certo distacco dalla famiglia a cui apparteneva), permise a un termine così francese nella forma di entrare in italiano con un leggerissimo adattamento, che valse a naturalizzarlo abbastanza bene: il discendente del participio in *-ia.*

Regìa suona in italiano come se appartenesse alla serie di *albagia, bugia, allegria, badia,* e degl'innumerevoli grecismi in *-logia, -grafia,* ecc.; il meteco insomma, s'è collocato in una famiglia abbastanza distinta.

Il nuovo significato di *regìa* troverebbe, nell'acclimarsi in italiano, un appoggio in quest'uso anteriore del vocabolo, senza timore d'altronde, di spiacevoli collisioni, giacchè fra l'uno e l'altro significato non v'è probabilità di equivoci.

Ma è necessario, o almeno molto utile, il neologismo? E non vi sono altri termini più opportuni? Il francese *mise en scène* o, un po' assimilato, *messinscena,* si adopera di solito a designare indistintamente la realizzazione scenica in generale e una singola *messa in scena.* Distinguere la regìa di Reinhardt dalle sue *messinscena* è una differenziazione che può essere utile: necessaria non oseremmo dire, tanto spesso nella lingua bisogna accontentarsi del pressappoco anche per distinzioni ben più importanti.

Del resto *messinscena* ha gravi tare; anzitutto d'origine; il tipo *mise en scène, mise en marche,* cioè di participio passato con i suoi complementi in funzione di sostantivo, era completamente alieno dall'uso italiano: solo da qualche decennio abbiamo la *messa in scena, la messa in marcia, l'entrata in vigore, l'andata in macchina.* Poi il faticoso adattamento: *messa in scena,* con un antipatico iato, o *messinscena,* con un gruppo di consonanti estraneo all'uso corrente.

Infine l'impossibilità di far derivati: *mettinscena* non solo è brutto la sua parte, ma va contro il senso linguistico più comune, che associa l'azione e chi la compie con un giuoco di suffissi (*arte, artista; impresa, impresario;* ecc.) e non con una variazione che sembra un'alternanza radicale. D'altra parte, *inscenare, inscenamento, insceazione, inscenatore,* che presenterebbero un gioco di suffissi più conforme all'uso consueto, hanno anch'essi quel gruppo — nsc — lacerator di ben costrutti orecchi. Altri derivati di *scena,* come *sceneggiatura* ecc., sono già bell'occupati; e del resto *scena* è ormai troppo carico di significati: si pensi al diverso valore che ha in *messinscena* e in scenotecnica.

Che il nuovo termine intervenga a limitare l'uso di questi altri, non dovrebbe dispiacere. Purtroppo, però, anch'esso è (come dire?) poco prolifico. Se il maggior merito di *regìa* è la sua connessione con *régisseur,* bisognerebbe poter risolvere i due problemi insieme. E *regissore* non lo consiglierei davvero a nessuno, tanto sa di *apprentissaggio* e di *sciantosa.*

I vari gruppi di nomi in -ìa hanno scarsi derivati perchè sono per lo più derivati essi stessi: *calligrafia* va con *calligrafo* e *ragioneria* con *ragioniere, magia* va con *mago* e *valentia* con *valente,* ecc. ecc. Nè vorremmo certo ricorrere a un suffisso di aggettivo spregiativo secondo il modello di *bugiardo* da *bugia.*

Invece *regista,* foggiato sul tipo di *allegoria-allegorista, economia-economista, mineralogia-mineralogista, utopia-utopista,* potrebb'essere un adattamento di *régisseur* munito di tutte le qualità per attecchire.

Se poi sia per attecchire o no, non siamo proprio in grado di profetizzare. Ci voleva tutta l'ammirazione di Cristina di Svezia per credere che Ménage potesse non solo sapere di dove le parole venivano, ma anche dove andavano. Mi creda il suo

BRUNO MIGLIORINI

(Da *Scenario*, anno I, febbraio 1932-X, n. 1; nell'anno successivo la rivista commemorava l'anniversario dei due vocaboli).

PICCHIATELLO

Pochi vocaboli hanno avuto fortuna così immediata e risonante. Quando, nell'inverno 1936-37, venne rappresentato per la prima volta in Italia il bel film Columbia « *È arrivata la felicità* », interpreti il popolarissimo Gary Cooper e Jean Arthur, incontrò immenso favore fra il pubblico il « picchiatello » con cui le due comiche zitelle, in una gustosissima scena, cercano di descrivere al Presidente del Tribunale il carattere, il tipo del protagonista principale; un po' eccentrico, strambo, quasi « pazzarello » a cui picchiatello ben si collega analogicamente, come si vedrà più innanzi.

Lessi in una rivista cinematografica dell'epoca che i riduttori italiani di questo film si erano trovati in non lieve imbarazzo quando dovettero cercare un adatto equivalente nostrano al *pixelated* usato dalle due zitelle nell'originale americano, che è voce di « slang » non registrata nè dal Mencken, nè dal Weseen.

Sono note, infatti, le difficoltà che si incontrano nel doppiare un film straniero, occorrendo, fra l'altro, scegliere espressioni adatte al nuovo pubblico e che richiedano movimenti di labbra per quanto possibili affini.

Nel nostro caso, picchiatello è stato portato agli onori dello schermo con ben felice intuito; ricordo perfettamente come, già nell'uscire dal cinematografo dopo la proiezione del film, il pubblico commentasse e ripetesse ridendo la parola, che poi, da allora, è entrata senz'altro nel vocabolario comune con una ricca gamma di significati, sembre benevoli e scherzosi, come « un po' sciocco », « un po' pazzoide », « un po' strambo », ecc. L'importanza che come mezzo di diffusione di parole può avere il cinematografo, che va accogliendo sempre più le espressioni pittoresche della lingua parlata, liberandosi lentamente ma decisamente dalla « correttezza » fino ad oggi impostasi, è enorme.

La nostra voce, secondo quanto mi scrive gentilmente il Consorzio Cinematografico E.I.A. a cui si deve l'edizione italiana del film, è stata creata di sana pianta da Tullo Gramantieri che fu, insieme a Pio Vanzi, l'autore del dialogo italiano di « *È arrivata la felicità* ».

Alla diffusione di picchiatello han contribuito varie cause: il fatto che è privo di ogni volgarità, per cui qualsiasi categoria di persone, quindi anche l'elemento femminile, ha potuto liberamente usarlo; poi, esso ben si associa

ideologicamente ad altre espressioni già nella lingua con significato affine; cito, ad esempio, il notissimo aver picchiato o battuto la testa (da piccolo), per « essere diventato un po' scemo » sempre in senso scherzoso, che starà certamente alla base della nostra voce; infine, avran certo contribuito, oltre al film stesso accolto sempre con grande favore del pubblico, i nostri giornali umoristici tipo « *Marc'Aurelio* », i quali sono oggi potentissimo mezzo di propaganda di voci popolari, per lo più romanesche, che vengono gustate, capite e facilmente adottate dai lettori. Basti ricordare « racchia » (brutta) e « mi fai un baffo », qualcosa come « me ne infischio di quel che fai o dici » (coi suoi più moderni completamenti: mi fai un baffo a tortiglione, o col fil di ferro, o al burro, o alla militare, ecc.) che signoreggiano oggi nella koinè di tutta quanta la Penisola.

« Picchiatello » ha avuto recentemente il suo battesimo ufficiale (v. il Bollettino di Guerra n. 88 del 3 settembre 1940, in una nuova eccezione, quella di « bombardiere in picchiata » e cioè di apparecchio da bombardamento terrestre, la cui attività offensiva è svolta con questo tipo di volo suggerito dalla più recente esperienza bellica. In tale denominazione, che come le altre pure adottate negli ambienti aeronautici (sparviero, cicogna, alcione, airone, falco, freccia, saetta, grillo) coglie speciali attività o caratteristiche dell'apparecchio, confluiscono evidentemente sia il significato di picchiata (tipo di volo) che quello primitivo scherzoso di « pazzoide », ecc., con la facile estensione di senso a « scavezzacollo » o simili; e non si possono negare l'efficacia e l'appropriatezza di questo vocabolo, applicato alla vertiginosa esistenza degli apparecchi guidati dai nostri arditissimi piloti. All'estero, il termine è stato accolto nella sua forma italiana (p. es. in giornali svizzeri: *les pichiatelli*), mentre vengono tradotte altre denominazioni di apparecchi (alcyons, ecc.).

Aggiungo che nel novembre 1940 si è rappresentato un film il cui titolo originale (*La zia picchiatella*) è stato all'ultimo momento sostituito da *La zia smemorata*, per ragioni che il « *Cine-magazzino* » dell'11 ottobre 1940, nell'accennare anche alla fortuna incontrata dalla nostra voce, definisce come « troppo evidenti ». Ma di evidente c'è soltanto che picchiatella mal si sarebbe conciliato con la parte affidata a Dina Galli che effettivamente appare soltanto smemorata, e si può invece supporre che la consacrazione ufficiale a cui ho accennato abbia intimorito i produttori di questo mediocre film.

Seguendo la sorte delle espressioni di gran voga, che finiscono col servire un po' per tutti gli usi, picchiatello designa oggi, per una pasticceria di Bologna, un panino ripieno col quale non vedo relazione diretta, a meno che l'appellativo non si riferisca a... colui che lo mangia.

E non manca nemmeno di esercitare influssi su espressioni già esistenti, come è da vedere nel « toccatello » = un po' stupido (da « tocco » « toccato »), che ho udito (novembre 1940) nel film *Caccia riservata*, e forse anche nello « stravagantello » coniato da Dino Falconi (*Il Popolo d'Italia*, 5 dicembre 1940).

Stiamo evidentemente assistendo anche, fatto perenne nella storia della lingua, ad uno di quei ritorni di simpatia che animano di rinnovato vigore espressioni o costruzioni un po' impallidite; nel nostro caso, la fortuna di

una parola sta infondendo al pur già usitatissimo suffisso diminutivo italiano -ello il potere di evocare nuove sfumature di significato.

A. MENARINI

(Accanto a picchiatello, si vede qualche volta, nei giornali, picchiatore: p. es.: « dodici nostri picchiatori ebbero ordine una mattina di ottobre di decollare », (*La Nazione*, 13-14 novembre 1940). Il termine sarà necessario quando per un motivo o per l'altro si voglia evitare la lunghezza di aeroplani da picchiata e l'affettività amichevole che è implicita in picchiatello: quando si dica per es., i picchiatori italiani e gli stranieri).

b. m.

(Da *Lingua Nostra*, Anno III, n. 2, gennaio 1941).

AUSILIO AL VOCABOLARIO
UNA PAROLA NATA DAL CINEMA « PICCHIATELLO »

Con il pieno successo di « *È arrivata la felicità* » di Frank Capra (a proposito, come mai al Festival Veneziano dello scorso anno questo film stupendo, per quanto riguarda il gran pubblico, è passato inosservato?) è entrata nell'uso della lingua italiana parlata e scritta una nuova parola, « picchiatelli », con un significato che diremo a sorpresa.

All'apparenza cioè di voler indicare persona che ha avuto la testa picchiata e a cui i postumi del trauma danno, sia pur saltuariamente, un'evidente diminuzione delle facoltà mentali, fa riscontro la sostanza di essere nient'altro che l'azzardato giudizio pessimistico dei tradizionalisti, dei benpensanti, dei codini, dei fanatici del senso comune, verso persone che compiono atti o assumono atteggiamenti che sfuggono comunque alle loro possibilità di comprensione e di giustificazione secondo una logica miope e strettamente personale.

Ciò vuol dire che « picchiatello » può definirsi colui che compie atti apparentemente strani e contrastanti con il criterio spicciolo dei modesti benpensanti.

Dopo averne così definito il significato, non sarà forse sgradito sapere come sia nata questa nuova parola che scrittori noti hanno già cominciato a usare (1), che attori celebri inseriscono nei loro dialoghi di scena, che speakers di radio ripetono nelle loro trasmissioni, che il popolo ha preso ed ha subito fatta sua. Quando il sottoscritto ebbe l'incarico di preparare, insieme a Pio Vanzi, il dialogo italiano di « *Mr. Deeds goes to town* » dialogo che si presentava assai difficile per l'importanza del film e per lo spirito tipicamente americano che lo

(1) Tra i primi di questi Piero Pancrazi (*n. d. r.*).

animava dal principio alla fine, uno dei punti che maggiormente attirò la nostra attenzione fu la possibilità di tradurre *pixaleted*, termine inglese, in una parola italiana che potesse esprimere lo stesso concetto dopo aver sollevato gli stessi dubbi d'interpretazione, si che lo spirito della scena conservasse tutto il suo sapore e tutto il suo valore. Si trattava, come è facile capire, di un momento saliente del film che influenzava tutto il finale e bisognava non diminuire in nulla l'efficacia della scena.

Per spiegare in breve la situazione a chi non avesse ancora visto il film, diremo che un giovanotto viene trascinato in tribunale per un processo d'interdizione e l'accusa poggia la validità della sua richiesta sulla testimonianza di due vecchie che l'hanno visto nascere e che dichiarano che il loro amato ragazzone è, ed è sempre stato, *pixaleted*, parola cui gli avvocati danno il significato di pazzo. Alla fine si comprende invece che le due vecchine ritengono *pixaleted*, non solo tutti in blocco gli appartenenti alla nuova generazione, ma anche tutti coloro che abbiano pensieri, gusti, abitudini diverse dai loro. Messi sul punto di dover tradurre tale parola, conservandole il suo significato a doppio senso, dopo aver passato in rassegna vari termini dialettali che fossero di quattro sillabe ed iniziassero per una labiale (pettinetta, paritonto, pucciarello) ed averle scartate insieme al napoletano capallerta, decidemmo di seguire i dialoghisti americani e di inventare un nuovo termine. Ci decidemmo per picchiarello e poi definitivamente picchiatello.

La fortuna gli ha arriso: i critici cinematografici, che fin da Venezia avevano compreso le difficoltà del dialogo italiano, sono stati larghi di elogi alla nostra fatica ed il pubblico si è impadronito di picchiatello inserendolo immediatamente nel suo vocabolario corrente.

Così, a mano a mano che si compie il circuito di programmazione di « *È arrivata la felicità* » si dice picchiatello a quanti diano da pensare di aver avuto il cervello picchiato o abbiano sofferto di un colpo di sole o di una meningite.

TULLO GRAMANTIERI

(*Cinema Festival* . Quaderni della « Gazzetta del Popolo » 1937).

PICCHIATELLO

Risalire all'etimo *picchio* e *picchiare* mi sembra utile tanto è evidente nella formazione della parola, l'influenza di *picchiata* termine di aeronautica come traduzione italiana del tedesco *Sturzplug* (*Minerva*, 1940, pag. 348).

« Che cosa sono i *picchiatelli?* Si definiscono con questo nome apparecchi per il bombardamento a tuffo o in picchiata, velivoli leggeri, monoplani, dalla sagoma caratteristica, costruiti in modo da poter controllare la velocità di caduta quando, come un bolide, l'apparecchio si tuffa sul bersaglio e da poter resistere alle enormi sollecitazioni che si determinano allorchè il pilota, giunto

al termine della picchiata, richiama il velivolo per rimetterlo in linea di volo ». (Luigi Curro: *Corriere della Sera,* 3 settembre 1940-XVIII).

Giova ricordare che *picchiata,* come termine aeronautico, compare nelle scritture anteriormente a questa guerra; nè manca l'uso estensivo del termine, come nota il Migliorini (*Lingua contemporanea,* p. 104). La voce *picchiatello* nel senso di *sciocchino, un po' scemo,* dall'uso dialettale (Lombardia?) è passato nella lingua parlata, col favore dei giornali umoristici e (come nota il Borelli) del film « *È arrivata la felicità* » (1936). — (A. S. in *Minerva, rivista delle riviste,* p. 475, 1940).

A. S. in *Minerva* (Anno II, n. 19, 1940). L'anagrafe della lingua: « Picchiatello s. m. velivolo da bombardamento in picchiata » (Bollettino di guerra del 3 settembre 1940-XVIII, n. 88).

Gli intellettuali e il cinema

I LETTERATI E IL CINEMA

(*Un'inchiesta di « Solaria »*)

Per nessun'altra forma d'arte, più che per quella cinematografica, vi è stata e continua purtroppo ad esserci maggior disparità d'opinioni.

Sarà forse colpa della osticità dei problemi, difficili a dipanarsi, o del loro sorgere ancor troppo recente o della maniera stessa in cui essi si sono imposti, maniera senza dubbio violenta, considerato il campo, quello delle arti, nel quale pare che solo i secoli abbiano diritto alla discussione, certo è che a nominar solo il cinema mille voci si levano contradittorie, mille voci più o meno sonore o autoritarie, da cui è fatica vana tentar di trarre un accordo o, pazzo chi s'accinga all'impresa, addirittura un coro.

A fecondare ed incrementare la caoticità delle opinioni hanno certo avuto anche la loro piccola parte di colpa le varie inchieste e referendum che tratto tratto giornali e riviste si son creduti in dovere di compiere, interrogando o il vasto pubblico o una parte eletta di esso che, secondo l'idea di alcuni, ha più diritto degli altri ad esprimere il proprio parere.

Tutti conoscono forme classiche di inchiesta (delle quali una è certamente l'ostracismo); riteniamo però che sia questo il primo caso in cui, per le arti, è stato fatto ricorso ad un simile mezzo di giudizio o quanto meno di dar luce a materia oscura ed ingarbugliata; come poi se non fossero le stesse inchieste ad imbrogliare, per la disparità dei risultati, ancor più le idee o come se nel campo delle arti si possa ammettere che l'opinione dei più è quella vera e fa legge.

Ma noi discorriamo del cinema comprendendolo nel novero delle arti ed invece i referendum, quelli d'alcuni anni addietro, erano proprio questo a chiedere; segno che d'allora molto tempo è trascorso, tempo chiarificatore, o che noi abbiamo, come tutti, una nostra opinione ed in base a questa discorriamo, senza curarci di quella degli altri che può anche essere diversa. La verità è forse la prima: il tempo trascorso ha portato anche nei riguardi del cinema una certa luce e ciò che per noi è stato sempre vero si sta facendo strada anche nel cervello altrui. Molti avversari restano ancora oggi. Ma quando mai è esistita un'unica verità per tutti?

Il discorso di cui innanzi può solo in parte essere riferito anche all'inchiesta intorno al cinema promossa, nel 1927, tra i letterati, dalla rivista *Solaria.*

Solo in parte, in quanto *Solaria* non intendeva certo, con tal mezzo, giungere a risultati concreti. Ce lo dice essa stessa nella prefazione alla raccolta delle risposte (1) « affinchè l'incauto lettore non abbia a cercare in queste pagine le intenzioni di un contributo per un'estetica del cinematografo, ma semplicemente una galleria di opinioni, senza eccessive pretese costruttive, un mazzo, soprattutto, di fresche espressioni letterarie ».

Se una colpa si può fare a *Solaria*, ma il peccato sarà già stato prescritto, quella è di avere interrogato i letterati o solo i letterati.

Forse ha avuto anche ragione; nel 1927 non si era ancora costituita la classe di puri esteti del cinema, a cui ci si rivolgerebbe invece oggi per delucidazioni sull'argomento; d'altronde chi oserebbe mai domandare a questi ultimi se il cinema è o nò arte? E, per lo meno per i più anziani, non trattasi in maggioranza di gente che alle lettere ha dedicato tutta la propria vita?

A quel tempo, poi, più che adesso, i letterati erano di moda; veniva quindi logico rivolgersi ad essi anche per le questioni concernenti il cinematografo; nè bisogna scordare, d'altra parte, che se delle polemiche, con relativo interessamento del pubblico e dei competenti, sorsero intorno alla nuova arte, lo si deve quasi esclusivamente ai letterati e soprattutto agli avversari più accaniti del cinema.

Può destare una certa curiosità conoscere quali fossero le opinioni dei primi nell'ormai lontano 1927; è quello che ci accingiamo a fare, sfogliando qua e là le pagine di *Solaria*. Certo qualche sorriso sfuggirà al lettore nel leggere alcune frasi, alcune opinioni che tanto distanti sembrano oggi, che tanto ingenue appaiono per la categoricità *smentitissima* con cui furono espresse. Egli potrà anche accorgersi come allora, più che mai, fosse accesa la polemica tra teatro e cinema e come di conseguenza quasi tutti gli articoli ne trattino, con premesse e risultati diversi. Dice, fra gli altri, Mario Gromo nel suo *Cinematografo e teatro*: « Non si può parlare di cinematografo senza accennare alla crisi teatrale, quest'annosa e desolante istituzione; e non si può parlare di crisi teatrale senz'accennare al cinematografo, questo elegante e trionfante *parvenu*, cui sono troppo facili le temerarie imprese, ma le cui sorti sono ancora nel grembo degli Dei ».

L'inchiesta di *Solaria* si apre con una *Lettera sul cinema* di Guglielmo Alberti. Nello scritto c'è tanto quanto basta a far includere l'autore fra coloro che già a quel tempo scorgevano, nella nuova forma di espressione, motivi originali ed esclusivi.

« Il cinematografo tiene più assai dell'arte del romanzo che di quella del teatro, ma d'altro canto è un romanzo fatto pura visione (osservi difatti come tende a diminuire sempre il numero, l'importanza delle didascalie) e che richiede la connivenza dello spettatore per tutto quel che suggerisce e non dice... Quello del cinematografo è un occhio smisurato per il quale vediamo fin là dove il nostro non giungerebbe, ma è un occhio guidato da un'intelligenza

(1) *Solaria*, Anno II, n. 3, marzo 1927.

superiore e tanto più perfetta quanto più dissimulata, misteriosa: per esso di una vicenda giungiamo a *vedere* i più segreti momenti, pur che siano essenziali... Il fantastico non sopporta di essere fotografato e delle nostre ricostruzioni storiche conosciamo il fallimento: in « *Robin Hood* » e nel « *Ladro di Bagdad* » non c'era che l'agilità di Douglas Fairbans ». Quest'ultima osservazione è quanto mai vera e da riferirsi alle molte ricostruzioni storiche moderne di film anche italiani.

Nel novero dei sostenitori del cinema dobbiamo includere pure Ugo Betti. Ecco alcuni pezzi del suo articolo:

« È da ritenere che il cinematografo, macchina infernale scoppiata sotto il teatro-spettacolo come la bomba sotto il trono di un re, abbia in sè possibilità d'arte quasi non limitate. Proprietaria del meraviglioso e del tempo, dello spazio e del trucco, del creato e di una scena di posa, questa macchina può scatenare, dalle 21 alle 22 dentro una tela di sei metri per sei, una cateratta di illuminazione quale appena potrebbe avere così vertiginosa il pensiero; può adoperare la realtà, può infischiarsene; può dilatare la nostra attenzione ai continenti ed immediatamente diaframmarla al filo d'erba...

E il teatro? Il teatro digestivo, il teatro spettacolo, nonostante la moda e Bragaglia, fu. Se vorrà competere col cinematografo per movimento, gioco di scenari, gioia dell'occhio, macchinismi e sorprese (e cioè sul terreno della teatralità esterna) il teatro sarà come un violino in gara di fragore col cannone... Il teatro, se non vorrà essere un duplicato, costoso e morituro, dovrà ritornare ai regni che sono suoi, anche se ciò gli costi l'abbandono dei grossi pubblici: guadagnare in profondità, intensità, quanto perde in estensione, colore, riessere mistero canto religione ».

Di quest'ultimo problema del teatro molto si è scritto in « Bianco e Nero » (1) perchè sia il caso di unire qui anche la nostra alla voce ben più autorevole di altri.

Ecco, ancora, alcuni brani del divertente articolo di Giacomo Debenedetti: « Riconosco anzitutto al cinematografo la capacità di farci sperimentare i nostri sentimenti allo *stato puro*. Dico, cioè, che — nei casi a mio parere più simpatici — noi reagiamo davanti un film come i bambini o i selvaggi o le platee di teatri domenicali: con quei quattro o cinque sentimenti fondamentali (gioia, amore, odio e terrore e simili), che non siamo soliti riscontrare nella vita se non in una chimica molto complessa... Ne viene che tra le facoltà quella che maggiormente entra in gioco davanti uno spettacolo cinematografico è forse la facoltà emotiva: non guidata, nè trattenuta, nè deviata da schemi di nessuna maniera...

Il cinematografo esprime, con i suoi mezzi e con la sua tecnica, dei sentimenti e degli affetti. È dunque un'arte; alla quale si potrà applicare l'estetica crociana... E non sarà lecito parlare di *verismo* o di *illusione dal vero* ».

---

(1) V. UMBERTO BARBARO: *L'attore cinematografico*, « Bianco e Nero », Anno I, n. 5, e dello stesso, il volume *Film, soggetto e sceneggiatura* (edizioni di « Bianco e Nero »), pag. 30 e segg.

Ed a proposito di una certa funzione equilibratrice delle emozioni che il Debenedetti riconosce al cinema: « ... Ora, se il cinematografo ha questa specifica virtù, mi par naturale chiedergli di provocare in noi movimenti o accenni di movimento, che i fatti o le occorrenze della nostra cotidiana esistenza non saprebbero suscitare ».

In ultimo, parlando di una utilizzazione del cinema ai fini letterari: « ... Il cinematografo, abbassato a strumento del poeta, anzichè riconosciuto come fine a sè stesso, sta all'esperienza nel rapporto che corre, per il fisico, tra l'esperimento di gabinetto e i fenomeni naturali. L'esperimento è un fenomeno provocato; il cinematografo può diventare, sotto gli occhi del poeta, una maniera provocata per documentarsi sul vero ».

È ora la volta, onde rimanere nella zona dei sostenitori del cinema, di citare lo scritto di S. A. Luciani. Che egli sia stato sempre amico della nuova arte, ce lo dicono le sue opere (1) e, nel caso non esistessero, basterebbe il titolo, *Difesa del cinema,* dell'articolo comparso su Solaria.

La notorietà dell'autore e delle sue tesi sull'argomento ci consigliano di ridurre al minimo le citazioni dello scritto, che, per originalità e larghezza di vedute, si ricordi la sua data: 1927, sarebbe degno, d'esser riportato per intero.

Sulla vessata questione fra teatro e cinema, così si esprime l'autore: « Il teatro, generato com'è dalla lirica, è verbale e statico e tende al movimento esteriore, il che costituisce la teatralità... Il cinema è visivo e dinamico. E tende col movimento esteriore a costruire una specie di lirismo interiore... Sono, come si vede, due arti essenzialmente opposte, di cui l'una va dall'interno all'esterno, l'altra dall'esterno all'interno (nulla è più superficiale dell'accusa di superficialità che si muove al cinema) e in cui il punto di contatto, vale a dire la rappresentazione scenica, è puramente illusorio ».

Circa, poi, una delle conquiste del cinema: « ... il cinema... si vale... di una successione rapida di particolari ingranditi e segnati all'attenzione dello spettatore, mediante quel procedimento che se non è stato inventato, è stato messo largamente in pratica dagli americani, ed è detto *primo piano.* In questo la singolarità e la novità del cinematografo, il quale si può dire che sia nato come arte il giorno che è stato inventato il primo piano. Per mezzo di esso il direttore di scena sottopone all'attenzione dello spettatore (e in questo l'opera personale di creazione) le parti che vuole letteralmente *mettere in luce* di una data scena, di una data azione ».

Anche Leo Ferrero, come può rilevarsi dai seguenti brani, tratti dall'articolo *Divagazione sull'ombra,* è nell'ambito di tali idee:

« Evidentemente l'interesse del cinematografo, per noi, è tutto in questi particolari, che nè la penna, nè il pennello, nè l'attore possono attuare... il cinematografo non può vivere che di queste ricerche, e della sua bravura a trovare dei piccoli fatti, visibili, che spalanchino le finestre dell'invisibile ».

(1) S. A. Luciani: *Verso una nuova arte: il cinematografo.* Roma, 1912. Id.: *L'antiteatro: il cinematografo come arte.*

Eugenio Montale nel suo articolo *Espresso sul cinema*, riconosce a questo una natura artistica; « arte per pochi, arte difficile ma arte »; e più sotto aggiunge, con una osservazione, valida purtroppo anche oggi, « il favore che circonda il cinema è solo in piccola parte frutto di una nuova sensibilità cinematografica, e, in misura assai maggiore, è dovuto a ragioni pratiche che sarebbe facile elencare ».

L'autore esprime poi il dubbio che quella che egli chiama *sensibilità cinematografica*, facoltà, cioè, di considerare arte il fenomeno cinema, possa in futuro estendersi anche alle masse.

Lo scritto di A. G. Bragaglia pubblicato su *Solaria*, lascia presupporre una totale adesione alla tesi della artisticità del cinema.

Il Bragaglia è portato, come si vedrà subito, per il suo stesso mestiere, a paragonare, più che non facciano gli altri, il nuovo mezzo di espressione al teatro.

Ecco un brano del suo articolo: « Nato sul declinare massimo del Teatro Drammatico di quest'epoca nostra, il cinematografo è stato per questo una ammonizione terribile, ma riuscirà a salvare il teatro parlato. Lo schermo al teatro musicale non ha nuociuto perchè era restato nei canoni naturali. Ha invece ricordato all'arte drammatica moderna (teatro a tesi, teatro di pensiero, teatro di poesia, ecc.) la natura fondamentale sensoria che il teatro difende gelosamente in ogni *genere*, pur nei fini spirituali.

Dunque il cinematografo non è stato nemico del palcoscenico, nè questo, se sarà teatrale, come è logico sia, avrà nulla da invidiare al cinematografo ».

Qui finisce la schiera dei decisi sostenitori del *cinema-arte*. Prima di giungere agli autori anticinematografici per eccellenza, rappresentati anche in *Solaria*, esiste però una zona, abbastanza larga, i cui occupanti, pur non apparendo decisamente contrari, o non riconoscono al cinema qualità che ne facciano una *vera* arte, ovvero si mostrano restii nell'esprimere le proprie opinioni.

Così G. B. Angioletti:

« Dunque il cinematografo è arte eminentemente popolare: la nuova arte popolare. Grave errore sarebbe, come tentano oggi alcuni rispettabili letterati, renderla arte raffinata, ermetica o sibillina. Andare al cinematografo con una *preparazione* sarebbe come andare a pranzo leggendo un trattato sul potere nutritivo dei vari alimenti. Mangia, bevi e non ragionarci su, se i cibi ti son facili al palato... ».

Divertente è senza dubbio l'immagine di Mario Gromo, già fin dal lontano 1927 alle prese col cinema, lasciataci da *Solaria*. Sarebbe difficile riconoscere nello scrittore di *Solaria*, poco entusiasta delle conquiste della nuova arte, il critico ben noto de *La Stampa*.

Egli così si esprimeva allora: « Naufragato il tentativo psicologico, se oggi qualche stanchezza già s'avverte per l'invadenza filmistica americana, d'altra parte, come per ogni forma d'arte in boccio, sarà pur indispensabile l'avvento dell'artista o degli artisti che sapranno farne convergere ogni elemento in un unico fulcro di sintesi vitale, spiritualmente necessaria; ed anche i più

entusiasti frequentatori di *prime visioni* sono lontani dal sentire maturo e fatale quest'avvento.

Tutt'al più, per ora, qualche scenografo ci ha dato delle discrete e delle buone scenografie, che, anzichè essere rilevate dalle luce della ribalta, sono state colte dall'obbiettivo; qualche malinconico o scaltro letterato ha provveduto qualche *adattamento;* e qualche buon attore ci ha dato qualche *interpretazione* che lo spettatore ha sempre integrato immaginandosi di udire *anche* qualche battuta... Oggi nel cinematografo il pubblico vede riprodotta una vicenda esteriore, in una visione a due dimensioni, cui non valgono sfocature sapienti e che respira, con un suo esile e rarefatto ronzio, in una esistenza d'acquario ».

Più scettico nelle previsioni si mostra Adriano Grande, che sembra voler concedere poco, anche in futuro, al cinematografo.

« ... Può sempre capitare il caso di un autore di teatro che abbia qualche cosa da dire: quel qualcosa che il cinematografo non potrà mai comunicare al pensiero direttamente.

Quanto al teatro *spettacolo* è innegabile che la presenza viva e parlante degli attori, la realtà dei colori e delle luci, la *confidenza* che la ribalta suscita negli spettatori, mentre lo schermo rimane sempre astratto e distante, ne garentiscono la vita...

... Il cinematografo diventerà, con l'andare del tempo un'arte: sostituirà il romanzo d'avventure e il romanzo d'appendice, ma non sostituirà mai, per le folle, il melodramma ».

Sulla scia delle stesse idee espresse è anche Riccardo Bacchelli: « ... Dirò che il cinematografo è un'arte sul genere della pantomima, del ballo, della moda nei vestiti e nelle pettinature: insomma, una delle arti minori... È certo che il cinema fa e farà forte concorrenza al teatro, ma questo non è un male, Forse che il giornalismo ucciderà il libro?

Tal quale sarà del cinematografo e del teatro. Si potrebbe sperare che il cinematografo, produzione simile a quella del romanzo d'appendice (ce ne sono stati di grandiosi: bastino quelli di Dumas) si potrebbe sperare dico che il cinematografo alleggerisca il teatro di molta spettacolosa e macchinosa parte romanzesca e realistica... Può darsi che qualcuno preferisca a una prima di teatro, avvenimento sempre glorioso ed esaltante, la sala buia e la proiezione fotografica. E perchè non preferire la radiofonia per fare le dichiarazioni d'amore all'innamorata da tubo a tubo? ».

Non maggior entusiasmo mostra Raffaello Franchi:

« In un certo senso, per essere degni del cinematografo, bisogna amarlo sentendo il distacco che lo separa dall'arte: il cinema essendo un'ombra, un fantasma d'ombra ».

Umberto Morra di Lavriano chiede al cinema un disancoramento totale dalla realtà. « ... Il pubblico è un disperato che non ne può più delle cose che gli accadono, delle ripetizioni meccaniche, delle forme e delle bellezze illuminate dal sole... Il mondo nuovo, con proporzioni invertite, poniamo con le donne verdi e gli animali metallici, lo convincerebbe subito, acquisterebbe

realtà di fronte ai suoi sensi, perchè la garanzia della realtà contemporanea è nella proiezione della luce e della manovella che gira ».

Piero Gadda esamina su *Solaria* un problema sorto fin dalla proiezione dei primi film; quello, cioè, dell'accompagnamento musicale. L'autore è decisamente per la musica durante la proiezione: « Musica ci vuole, non foss'altro che per coprire il ronzio della macchina di proiezione che, ricordandoci il piccolo nastro bucherellato di celluloide, disturba, come a teatro, udire il suggeritore che si sgola dal suo buco.

Succede invece altre volte, al contrario, di avere dall'accompagnamento musicale quel genere di molestia che dà il sentirsi rivolgere la parola mentre si sta leggendo. Esso deriva dal fatto che essendo per sua natura l'attenzione *unitaria*, deve essere a *fuoco* su di un solo oggetto alla volta ». Infine, con una osservazione molto esatta: « Nello stato attuale dello spettacolo cinematografico, la funzione della musica è di restare in secondo piano, anzi, di passare inosservata ».

Tra i vari articoli comparsi su *Solaria* il meno impegnativo certo, in quanto non affronta alcuna questione d'arte o alcun altro dei problemi connessi al cinema, ma nello stesso tempo molto bizzarro, è indubbiamente quello di Antonio Baldini.

« Invidio quelli che oggi sono ragazzi perchè immagino i sogni che avrei fatto io avendo occasione di vedere alla loro età (quei) film di prateria, di bisonti, ecc.... ».

E a proposito degli attori:

« ... Per Douglas farei delle pazzie. Alla vista di Robin Hood credevo di uscir dalla pelle tanto era l'entusiasmo... Le attrici mi paion tutte carine e mediocri a un modo. Gli occhi obliqui e le movenze di Anita Naldi, le risate a gola piena di Pola Negri, la camminata birbante di Mae Murray mi fanno in certi momenti, nel buio della sala, *la respirazione difficile* ».

Tra i letterati la cui opinione era stata richiesta e pubblicata da *Solaria*, non mancano, come si è detto, i negatori convinti della natura eminentemente artistica del cinema.

Ecco come si esprime Giannotto Bastianelli, uno dei sostenitori di tale tendenza: « ... In me si va rigorosamente sfatando anche il mito delle possibilità estetiche del cinematografo. Stando così le cose, mi resta di esso un senso piuttosto malinconico ed ironico ».

Ancora più esplicito è Alberto Luchini: « ... L'essenza e i caratteri della cinematografia (consistono) in una *registrazione dei movimenti esattissima e rapidissima;* ... mezzo espressivo, dunque, meccanicissimo; materia geometrica nitidamente specchiante e regalmente splendente, ma che non s'arrende alla trasformazione lirica, e dal soffio dello spirito repugna inguaribilmente; *il cinematografo non è stato, non è, non sarà mai arte vera e propria* ».

Per finire, poichè quella di *Solaria* è un'inchiesta fra i letterati, non ci resta che citare il brano di Pietro Pancrazi, dedicato ai letterati e al cinema.

« Il cinematografo ha certo un merito grande verso la letteratura: s'è preso per sè tutto un pubblico che domandava ai cattivi scrittori cattive novelle,

brutti romanzi, peggiori drammi. Questo pubblico ha ora in compenso buoni o ottimi *film*. E quei cattivi scrittori senza pubblico sono al bivio: o rinsavire o star zitti ».

Dalla morale di Pietro Pancrazi non si deve però dedurre che cattivi romanzi equivalgano a buoni film; almeno qualche volta.

e. p.

FRANÇOIS MAURIAC

Di François Mauriac si conoscono in Italia alcuni romanzi editi da Mondadori (Collezione Medusa); meno note sono le pagine del *Journal* (ed. Grasset, Parigi, 1940) in cui, sotto piacevole forma di divagazioni letterarie, l'autore esprime anche certe sue opinioni intorno ai problemi attuali dell'arte.

Qualche brano vi è dedicato al cinema, non potendosi oggi, dice il Mauriac, discorrere di teatro (egli è pure autore drammatico), *senza avere sempre presente allo spirito il cinema.*

Da parte nostra rileviamo l'acuto spirito dello scrittore il quale, come risulta dal primo brano riportato appresso, ha saputo individuare nella *scoperta del volto umano* una delle più grandi conquiste della nuova arte. È lo stesso punto di arrivo, questo, del maggior teorico del cinema, Béla Balàzs, che in un saggio (pubblicato nel numero 1 anno V di « Bianco e Nero ») dal titolo significativo « Tipo e fisonomia », così si esprime a proposito della teorica del volto umano sullo schermo: « I più profondi segreti della vita interiore si rivelano ed è cosa commovente come assistere, durante una vivisezione, al palpitare di un cuore »; e più sotto: « Quante maggiori fisonomie esistono che non parole! Con quanta maggiore precisione uno sguardo può esprimere ogni sfumatura di un sentimento che non una descrizione! Quanto più personale è l'espressione di un volto che non la parola che anche altri adopera! Quanto più concreta è la fisonomia che non il concetto astratto e generale!

In ciò consiste la vera e più profonda poesia del film! ».

Tutto lascia credere che il Mauriac non abbia mai conosciuto lo scritto dell'autore ungherese da cui abbiamo stralciato il brano riprodotto innanzi. D'altronde, per provare il buon intuito se non l'originalità del Mauriac, basterebbe ricordare la sua frase che suona condanna a certi metodi ormai dilaganti: « Sarebbe piuttosto l'imitazione del teatro a rischiare di uccidere il cinema ».

Attenti, signori registi! Non basta gridare « crepi l'astrologo! ».

Nè meno interesse desta la parte dell'articolo in cui si denunciano alcune convenzionalità del teatro oggi rese più stridenti dal cosiddetto naturalismo cinematografico, o l'altra dove l'autore pone, forse senza coscienza, il dito su una delle piaghe più vive della nuova arte: il disinteresse del pubblico in genere per i problemi estetici del cinema, la sua scarsa ricerca dei lati puramente arti-

stici del film, della pura forma, cioè, contentandosi, invece, di *trame* che lo avvincano e lo trascinino in mondi chimerici per scordare la quotidiana realtà.

Queste fondate osservazioni del Mauriac, questi giudizi che, se non sempre profondi, denotano nell'autore un vivace senso critico, ci hanno indotto a riportare dello stesso altri brani di un articolo, pubblicato anche nel terzo volume del *Journal*, dal titolo « *Le mystère du théâtre* ».

In questo saggio è un riflesso diretto della personalità e dello stile artistico dell'autore: infatti egli, conforme in ciò alle proprie tendenze, fluttuanti tra uno spirito drammaticamente sensuale ed una pura religiosità, propende a condurre su un piano di assoluto misticismo l'opera dell'attore.

A voler poi individuare dallo scritto le concezioni estetiche del Mauriac, a volerle classificare in qualcuno dei compartimenti che anche nel campo della critica artistica si sono, per ragioni pratiche, creati, propenderemmo a a giudicarle un'alterazione, una prosecuzione, sia pure inconsapevole, delle teorie Stanislavschiane, della cosiddetta « recitazione a caldo ». Ma di essa molto si è scritto su questa rivista perchè valga la pena di ritornare ora sull'argomento.

Infine, sempre dello stesso autore, abbiamo voluto pubblicare un pezzo di pura fantasia: « *Un soir, Greta Garbo...* ».

È una pagina di commosso lirismo (forse anche un po' convenzionale) di tono patetico-sentimentale qua e là elegiaco.

Dall'articolo si possono però dedurre alcune acute osservazioni sulla misteriosa esistenza delle stelle cinematografiche e sulla psicologia delle masse affascinate da una figura d'ombra.

e. p.

Da « Le romancier peut se renouveler par le théâtre et le cinéma » (1).

... Si rimprovera spesso ad un autore di non rinnovarsi.

Credo al contrario che suo primo dovere sia di restare sè stesso, d'accettare i suoi limiti.

Lo sforzo di rinnovamento deve essere rivolto alla forma dell'espressione. È bene che un romanziere si sottometta a pastoie ancora per lui sconosciute. Io non credo alla incompatibilità, tante volte invocata, tra le attitudini del romanziere e quelle del drammaturgo. Non esiste ragione alcuna perchè i personaggi da noi creati non possano prendere un corpo ed una voce.

Dal fatto che la maggioranza dei romanzieri rifuggono dallo scrivere per il teatro o dal fatto che essi vi falliscono, non si può concludere altro che non sanno servirsi di una tecnica che loro sfugge o che rifiutano d'adattarvi la propria particolare tendenza.

Di tutte le mie ragioni per desiderare che *Asmodée* non sia troppo male accolto, la minore non è data certo da questa speranza di rinnovazione attraverso il teatro.

---

(1) *Journal* III vol. pag. 116.

Questo stesso desiderio di trovare un nuovo mezzo di espressione, mi spinge ad ipotecare l'avvenire per ciò che si riferisce al cinema.

Come si fa oggi a discorrere di teatro, senza aver sempre presente allo spirito il cinema?

Nel nostro pensiero s'è stabilita fra le due arti un'interferenza.

Non ho mai creduto che il cinema possa uccidere il teatro (sarebbe piuttosto l'imitazione del teatro a rischiare di uccidere il cinema).

Ma alcune cose sono divenute impossibile a rappresentarsi a causa del cinema.

Basta aver visto una volta sola sullo schermo il vento scuotere il ramo di un albero o una nuvola scivolare sul mare, per non sopportare più gli alberi di cartone, le foreste di tela dipinta. Il teatro non può più pretendere di far tutto.

Dinanzi al fattore cinema ci rendiamo oggi conto che il viso umano era una terra quasi sconosciuta. Noi gli dobbiamo questa meraviglia, di leggere un cuore a libro aperto, di cogliere sui tratti di un uomo o di una donna riprodotti in primo piano, la passione più segreta. In ciò consiste, a mio parere, la grande superiorità del cinema: la scoperta del viso umano, appena percettibile sulla scena.

Attribuiamo minore importanza agli altri vantaggi che gli sono propri: la rappresentazione concreta del passato, l'evocazione di ciò che immaginano i personaggi, la possibilità di cambiare istantaneamente di luogo e d'epoca. Questa vittoria sul tempo e sullo spazio mi sembra, piuttosto, di grande importanza per colui che traccia lo schema del film, in quanto gli facilita il compito.

L'angusta tecnica teatrale, per i molteplici problemi che pone, per gli ostacoli che innalza davanti a noi, ha tutta l'aria d'essere per l'artista una scuola migliore che non quella dello schermo.

D'altronde niente vale più che la presenza vera sulla scena, l'incarnazione reale delle nostre creature.

Il cinema nuoce al teatro allorchè assorbe a suo profitto i migliori interpreti, là dove esso rende il pubblico pigro, là dove lo distoglie dal fornire uno sforzo, del prestarsi alla collaborazione che esige l'opera drammatica. Ma se anche lo uccidesse non lo sostituirebbe mai. E senza dubbio è desiderabile che le due arti siano più che possibile indipendenti l'una dall'altra e che ciascuna d'esse non ubbidisca che alle proprie leggi.

Da « Le mystère du théâtre » (1).

... Il mistero del teatro mi tormenta. Per la prima volta gli esseri da me immaginati prendono corpo; sì, essi chiedono un corpo a degli uomini e a delle donne chiamati attori, che glielo lasciano per qualche ora, come farebbero d'un'abitazione poco cara.

(1) *Journal* III vol. pag. 111.

Mà quando la sostituzione ha termine ed i corpi vengono resi agli attori, questi non vi si restituiscono immediatamente. Il fenomeno mi interessa specie presso le donne: dopo la sortita dalla scena, quando abbandonano il loro personaggio, esse non ridiventano subito sè stesse; passa un tempo impreciso in cui osservo quei visi ancora non posseduti. Sembra che l'anima sconosciuta profitti di tale intervallo, fra la dipartita del personaggio fittizio ed il ritorno in sè stesse, per chiarire con la sua luce gli occhi ancora molli di pianto, per vestire della propria augusta pace il cui aspetto è impressionante, i bellissimi tratti d'una giovane donna.

Questa meraviglia mi aiuta a comprendere da dove proviene la bellezza dei morti. Il volto di Pascal non è da ammirare per essere il volto di Pascal, ma perchè riproduce un viso che non riflette più il solito, e dove niente ci impedisce più di discernere l'impronta lasciata da un'anima, figlia di Dio.

La forma di un viso criminale potrebbe allo stesso modo darci impressione sublime.

Ciò che accende i tratti dei viventi, ciò che dona loro l'espressione abituale, non è quasi mai la loro anima o per lo meno ciò non è mai la loro anima sola, ma le vanità, le passioni, le cupidigie, l'astuzia di un vizio in agguato e presso le donne, anche le migliori, il gusto di piacere, l'idea fissa di sedurre.

Un'attrice che si sia data tutta, librata al ruolo da essa creato, resta un istante, terminata la finzione e svaporato il personaggio, tale quale alla fine la cambierà l'eternità.

La parte immortale del suo essere profitta di qualche secondo per invadere la forma effimera che le povere brighe quotidiane non hanno ancora rioccupato. Negli interpreti di sesso maschile, in quelli per lo meno che m'è stato dato di osservare, il fenomeno è meno visibile che nelle donne. Essi non si separano mai completamente da sè stessi e rimangono più attenti a propri cambiamenti.

È strano che questo sforzo di disincarnazione al servizio di una storia immaginata abbia un'analogia tanto rilevante con ciò che cercano i mistici, col vuoto al quale tendono coloro che aspirano ad essere invasi da Dio.

Vi è nel lavoro dell'attore qualcosa che mi spaventa: può derivare ciò dal contrasto tra lo scopo perseguito non diverso da un semplice giuoco (sia pure attraente) e la grave operazione d'ordine spirituale che si compie nel segreto del loro essere, così grave che la loro stanchezza, la loro fatica, alla fine, ha un carattere singolare; li si sente colpiti alla radice, alla fonte; essi navigano restituiti a mezzo al mondo reale. Si vedono alcuni fissare un istante gli occhi in fondo ad un luogo tenebroso, come se la parte d'essi, abbandonata prima della recita, abbia smarrita la sua strada e non li possa più raggiungere. Perciò debbono avere più bisogno che non gli altri uomini di ritrovare la via accanto ad una creatura di carne e di ossa e di tendere senza posa verso un'argilla vivente.

Magnifico e pericoloso mestiere che consiste nel perdersi per poi ritrovarsi. Ma fra i due stati, qualcuno di loro ne vive forse un altro a sua insaputa.
Molti non sospettano affatto che perseguendo la momentanea finzione proposta dagli autori, capiti loro di passare presso una formidabile soglia che solo ai santi è dato di superare.

Da « Un soir, Greta Garbo... » (1).

« Ascoltatemi, signore..., dal fondo d'un palco, a New-York, a Chicago, a Vienna, a Berlino, a Parigi, ho visto spesso in una semioscurità annebbiata, questa folla enorme, affascinata dal mio viso; sempre e dappertutto la stessa folla, mi pareva sempre lo stesso mostro domato, da cui si levava, verso la mia faccia, il fumo di mille e mille sigarette. Non certo verso il mio viso qual'è realmente, verso la mia povera persona malconcia, con la traccia delle lacrime, con l'impronta dei baci, con quei segni leggeri che il dolore più piccolo imprime su un viso mortale, possa anche essere il più bello e il più attraente di tutti i visi umani.

Perchè il mio vero viso non lo conoscono; ed io stessa l'ho scordato; per offrire agli uomini questa meraviglia fuori del tempo, questo splendore dei miei tratti, così che essi sullo schermo l'adorino, ho dovuto alterare il corpo donatomi da Dio... La giovane carne non manda più il suo calore; non sfavilla più attraverso i belletti, gli indumenti, le creme.

Mi sono distrutta, mi sono sacrificata per l'immagine d'una bellezza che può soddisfare ciascuno di questi milioni di desideri delusi, di attese senza speranza.

Io sono quella che questo adolescente non troverà giammai, e quella che per mezzo secolo questo vecchio cercò invano e che questa donna avrebbe voluto essere, alfine di trattenere colui che la tradiva.

Avete capito ora perchè mi nascondo? Per pietà verso quelli, perchè essi non sappiano che io non esisto ».

Così parlò Greta Garbo. Io la vedevo pertanto; o piuttosto, in quest'ora indecisa, intravedevo una forma meravigliosa, simile, è vero, a molte altre. Tutto ciò che la veletta, fermata al di sopra della bocca non mi nascondeva, spariva sotto la patina del belletto e della tintura che copre oggi tutte quante le donne.

E pensavo come sia strano che il cinema esiga dalle sue stelle questo imbellettarsi oltre ogni misura per giungere a darci, d'un viso, la pura essenza. Lo schermo, barriera misteriosa, non lascia trasparire che gli elementi imperituri di questo naso, di questa bocca. Forse cosmetici e creme servono solo ad assorbire e a dissolvere tutto ciò che vi è di effimero?

---

(1) *Journal* I vol. pag. 60.

Il pensiero avuto da Dio, creando tale viso, apparirebbe in questa forma d'una semplicità celeste, libero d'ogni bruttura, pronto per l'eternità.

Sarebbe perciò incomprensibile come le folle del mondo intero, davanti a simile rivelazione, non sentissero il bisogno di cadere in ginocchio, se lo schermo non fissasse anche, purtroppo, non isolasse, ciò che vi è di peggio per ciascuno di noi in uno sguardo troppo bello.

Questi occhi meravigliosi di Greta Garbo, fanciulla debole e febbrile, perduti nella folla incalcolabile, sopportano da soli il peso immenso. Ciascun desiderio, in particolare, è destato da questa creatura reale e inaccessibile nello stesso tempo.

Impunemente la donna sorride, mentre apre le labbra, gonfia il collo, lascia cadere a metà le sue palpebre. Essa è là, viva e pronta ad offrirsi a milioni d'uomini; ma se uno di loro, preso da follia si precipitasse, non troverebbe che la tela tesa sul vuoto, simile a quella con cui si abbaglia il toro, e non abbraccerebbe che il nulla...

Il suo magico sguardo, volto verso di me, implorava un'espressione di conforto, ed io pensavo che il cinema solo ci pone dinanzi, in effetti, all'eterno avversario, alla donna libera da tutto ciò che nella vita quotidiana l'abbassa, la disarma, la rende meno pericolosa. Al cinema comprendiamo giustamente i versi di Vigny:

> e i re d'Oriente hanno scritto nei loro cantici:
> il tuo sguardo terribile ha l'uguale nella morte.

Vedevo il suo corpo piegarsi nell'ombra; ella inchinava la fronte umiliata. Il chiarore della lampada le illuminava i capelli d'oro pallido.

« No, aggiunsi io, non abbassate il capo: questa marea incalzante d'adorazione e di desiderio che percuote il vostro viso moltiplicato non ha una sorgente impura.

Questi milioni di cuori che vi amano teneramente sanno, d'istinto, che la *verità* non è racchiusa nelle parole dei filosofi, nè nelle formule dei sapienti. Sanno che la *verità* non è punto astratta, ma di carne, vivente; e che si può trovarla, incontrarla, parlarle, poichè è qualcuno: essa possiede, come voi, una fronte, uno sguardo, una voce, un cuore — un nome fra tutti i nomi degli uomini: « ... quello che noi abbiamo inteso, attesta San Giovanni, quello che noi abbiamo visto coi nostri occhi, quello che noi abbiamo contemplato e le nostre mani hanno toccato ».

Voi occupate il suo posto; il vostro viso maschera un'assenza; voi siete una supplente, un riflesso. Ingannate la fame e la sete di bellezza che immobilizza, davanti uno schermo, le miserevoli greggi umane... O bellezza di questo viso, di questo viso che potrebbe apparire (quante volte l'ho sognato), che potrebbe apparire d'un tratto sulla tela tesa, ogni sera, alle moltitudini affascinate, in tutti i cinema del mondo.

Adriana Benetti del C.S.C.

Pietro Bigerna del C.S.C.

Vita del Centro

In attesa che si fissi la data degli esami finali, esami che tutti gli allievi dovranno sostenere per la promozione al corso immediatamente superiore, la vita scolastica del Centro prosegue la sua normale attività.

Continua anche la preparazione del film « *Via delle Cinque Lune* » che, come è noto, il Centro Sperimentale girerà nel periodo estivo nei propri teatri, servendosi della collaborazione degli allievi che già da due anni frequentano l'Istituto.

LA SEZIONE FONICA. — Una delle cinque facoltà attorno alle quali si organizza l'ordinamento didattico dell'Istituto ed a cui possono chiedere di iscriversi gli allievi, scegliendo liberamente, secondo le proprie capacità ed aspirazioni, è quella di *fonica*. Dagli aspiranti si pretende la licenza di scuola media superiore, preferibilmente tecnica.

Come per le altre sezioni anche per questa il corso viene svolto normalmente in due anni ed ha carattere teorico pratico, comprendendo l'insegnamento teorico dell'acustica (ambientale, fisiologica) e della sensitometria, quest'ultima in comune con gli allievi ottici, nonchè le esercitazioni pratiche in teatro di posa, per la ripresa di provini ed in laboratorio.

Di conseguenza l'orario giornaliero assegna parte delle ore allo svolgimento in aula delle lezioni; il resto viene dedicato alle prove in laboratorio o in teatro o a quelle lezioni, come per es.: storia dell'arte, della musica e della letteratura, cui assistono tutti gli allievi e quindi anche quelli di fonica.

La collaborazione ai provini è data, per gli allievi fonici, dalla registrazione della colonna sonora; all'uopo nella parte dell'edificio del Centro in cui sorgono il teatro e gli impianti annessi, trova anche posto la cabina di registrazione, dotata di un apparecchio *mixer* per la regolazione della corrente modulata, di un *record* per la registrazione vera e propria e di un gruppo amplificatore.

La cabina, durante la ripresa, viene collegata con il teatro in cui si gira.

Gli allievi hanno a disposizione nel laboratorio, oltre a tutti gli strumenti indispensabili alla loro tecnica, anche un apparecchio a raggi catodici di cui si servono per il rilevamento e lo studio delle curve caratteristiche del suono.

Nella seconda fotografia della tavola XIV vediamo infatti un allievo della sezione fonica durante una prova di esercitazione con il tubo a raggi catodici

per la determinazione delle caratteristiche foniche di un'allieva che parla davanti al microfono. Al tavolo un altro allievo verifica un apparecchio di amplificazione, mentre un terzo compie delle ricerche al microscopio. Sul fondo due allievi al lavoro.

Un giorno della settimana è dedicato alle visite presso i laboratori di sviluppo e stampa esistenti a Roma. La visita, oltre allo scopo generale di porre i giovani a contatto con le industrie attinenti al cinema, ne ha anche uno specifico, pratico, poichè, sotto la guida dell'insegnante Ing. Libero Innamorati, gli allievi provvedono alla ricerca ed al rilevamento delle curve caratteristiche della sensibilità dell'emulsione fotografica.

LA SEZIONE OTTICA. — Gli stessi principi che regolano l'ordinamento didattico della sezione *fonica* hanno sostanzialmente vigore anche per quella ottica.

Il corso, al quale si accede mediante gli esami iniziali di selezione e dietro presentazione delle opere (fotografie, documentari, film a passo ridotto) che il candidato riterrà più opportune per documentare le proprie capacità, ha la durata solita di due anni.

Anche qui l'insegnamento è distinto secondo il carattere delle materie e delle attività a cui gli allievi si dedicano. Per quanto riguarda la teoria, viene svolto un corso completo di ottica teorica (ins. ing. Piero Portalupi) e di sensitometria (ins. ing. Libero Innamorati); quest'ultima, come s'è detto, con gli allievi fonici, integrata da esercitazioni pratiche nei laboratori di sviluppo e stampa per film.

Il Centro mette poi a disposizione dei propri iscritti un reparto fotografico, completamente attrezzato, dove i giovani aspiranti operatori hanno la possibilità di compiere le indispensabili esperienze di fotografia.

Il laboratorio del reparto è dotato, tra l'altro, di un ingranditore per lastre 13-18, di uno per Leica, del bromografo, della smaltatrice, degli apparecchi necessari al ritocco.

Per le esercitazioni pratiche di ripresa cinematografica gli allievi adoperano, durante un periodo iniziale di addestramento, la macchina a passo ridotto. Tali esercitazioni si svolgono, in genere, negli esterni del Centro, e vi partecipano anche gli allievi attori.

Quindi si passa in teatro di posa per riprendere le scene allestite dagli iscritti alla sezione regìa o per girare i provini di ottica, dedicati questi ultimi esclusivamente alle esperienze di illuminazione e di ripresa cinematografica.

Gli allievi ottici, durante l'anno accademico in corso, hanno realizzato, in teatro di posa, n. 15 provini di regìa e n. 10 di ottica.

LA CINETECA. — Presso il Centro Sperimentale di Cinematografia esiste, fin dalle origini, una cineteca dove sono conservati molti film di grande pregio storico e artistico.

Essa si è costituita mediante i contributi di alcune ditte e case di produzione e noleggio che hanno inviato le loro migliori opere, e attraverso gli acquisti fatti direttamente dal Centro Sperimentale.

Si è venuti così in possesso di una raccolta di film, oggi rarissimi o addirittura introvabili, dove, accanto alle prime pellicole di Lumière ed ai colossi italiani tipo *Cabiria,* sono rappresentate le opere maggiori delle varie epoche e tendenze.

La cineteca, presso il Centro, serve essenzialmente un principio didattico, poichè solo con tale mezzo è possibile avere a disposizione quei film di cui si ritiene indispensabile la conoscenza per la formazione di una buona, proficua cultura cinematografica.

Ai giovani allievi le opere vengono proiettate nei pomeriggi del mercoledì e sabato, seguendo nella scelta un determinato criterio storico-stilistico; di ognuno dei film visionati è poi obbligatorio stendere una relazione scritta, riferentesi, secondo la specialità degli allievi, alla recitazione, alla illuminazione, all'allestimento scenografico o alla parte sonora.

L'insegnante di Storia del Cinema compie a sua volta un esame dettagliato dell'opera ed indice quindi una discussione a cui tutti possono partecipare.

Riassunto dei principali articoli in lingua tedesca e spagnuola

G. Usellini: *Anmerkungen fur einen Italienischen Goethefilm.*

Eine unbedingte Vorausetzung für jede deutsch-italienische Mitarbeit im Gebiete des Films, ist dass der Inhalt den beiden Ländern Interesse anbietet. Ein solches Thema, auch in internationaler Hinsicht scheint mir « Goethe und Italien » zu sein. Während seiner dreijahrigen Reise in Italien, beobachtet Goethe das Leben der Menschen in Stadt- und Landwesen, sammelt seine Anmerkungen über die Einwohner der Halbinsel, ihre Sitten, Trachten, Gemüt und Kultur. Dennoch ist die Wiedergabe und Darstellung Goethe's italienischer Anschaung kaum unser Zweck. Im besten Fall, können des Dichters künstlerische Spaziergänge, die Besuche der Museen, Tempel, römischen Altertüne u.s.w., nur als Hintergrund wirken, ebenso wie seine Zusammenkunft mit Malern und Künstlern, mit Monti und Filangeri, aber im grossen ganzen immer als Nebensache die nie spannenden Anteil erregen mag. Die menschlichsten und originellsten Verhältnisse dürfte man in Goethe's Verkehr mit Frauen finden, aber auch hier ist kein dramatisch lebendiger Stoff zu begegnen. Die einzige weibliche Gestalt die einen schauspielerischen Konflikt hervorrufen könnte ist jene der in Deutschland gekannte italienerin Bettina Brentano von Arnim ein romantisches temperamentvolles begeistertes Wesen, die ehmalige Beethoven's leidenschaftige Bewunderin, die nachher dem Dichter ihrer mehr poetischen als musikalischen Sinnung wegen, den Vorzug gab. Und auch weil eine sentimentale Entdeckung — sie hatte in einem alten Schrank Goethe's Liebensbriefe an ihre Mutter aufgefunden — sie an den Dichter näherte.

Vier Jahre lang, in ihrer Nähe oder durch Briefwechsel erfüllt Goethe Bettina's Phantasie mit all jenem stürmenden Drang nach sublimer Veredlung die ihr Gemüt so sehnlich verlangt. Bis der Dichter selbst eines Tages die Liebende plötzlich entfernt, um die eigene Ruhe in der er sich als ehemann niedergelassen, ungestört zu bewaren. Mir scheint es, Bettina's Gestalt sollte in einem deutsch-italienischen Film günstig wirken.

Friedrich Maerker: *Zwei Physiognomische Bildnisse: Goethe und Schiller.*

Um die Phantasie der Darsteller und Filmschaffenden, durch Anweisungen zu den mimischen Möglichkeiten und Anregungen an modernerer Betrachtung des immer verräterischen Problems der Rollenverteilung zu reizen, hat

« Bianco e Nero » es für vorteilhaft gehalten, seine Leser mit einer kritisch behandelten Literatur zu unterrichten. Da wir nun eine gewisse Verbreitung unserer eigenen Ideen und jener anderer Schriftsteller die wir vorgebracht hatten, bemerkt haben, und da uns auch Usellini's Vorchlag (in diesem Hafte) für einem Goethefilm, uns die Gelegenheit bietet, wieder darauf zu kommen, freut es uns durch zwei charakterologische Bilder der grössten deutschen Dichter, Goethe und Schiller, einen der bedeutendsten Forscher der Gesichtsformenkunde; Friedrich Maercker, unseren Lesern vorzustellen. Wir können schon im voraus sagen, dass wir bald auf dasselbe Thema zurückkommen werden, mit originalen Fassungen sowie mit Berichte über die nach unserer Hinsicht interessantesten Postulate der italienischen (wovon wir schon einige Abhandlungen des Prof. Raffaello Maggi gegeben haben) oder der deutschen konstitutionalistischen Schule, oder auch mit neue Begriffen und neuen Verfassern. Unter disen letzten sei vorläufig an Klages gewiesen, der uns als der sonderbarste, eigenartigste und angeregteste vorkommt.

Friedrich Maercker ist der Verfasser von « Typen » (1930), « Demokraten und Autokraten » (1930) und « Symbolik der Gesichtsformen » (1933). « Rezepte verordnen ist keine Kunst, aber heilen ist dagegen Kunst. So ist auch die Fähigkeit, den Charakter aus den äusseren Formen des Kòrpers zu lesen, eine Begabung. Eben so gut wie die Kunst der Gesundmachung kann auch jene die die Charalterenliest eine Wissenschaft werden. Die Heilkunde hat auch ihre ersten Schritte unter dem Anschein des Aberglauben und des Schwindels gemacht. — (*U. B.*).

Goethe und Schiller. — Goethe's Stirn, oben und unten gleichmàssig geformt, bedeutet den darstellen Sinn der Realität. Schiller's Stirn dagegen zeigt eine hervorragende theoretische Konstruktionskraft aber weniger schaffen Beobachtungsgeist. In Schiller ist mehr analytische und komponienrende Anlage, in Goethe sind eher der Sinn der Vergleichung und die Phantasie entwickelt. Schiller's unten etwas breite Nase deutet auf den heftigen Sinn der Neugier; Goethe's rùndlich weiche Nase zeigt einen intuitiven Geist und eine synthetische Neigung. Schiller's Antlitz, in dem die knochige Struktur überragt, ist voll Willenskraft und widerstrebender Unfügsamkeit. Goethe's Gesicht ist ruhiger und heiterer. Eine weitere Analyse der Gesichtsformen der beiden Dichter würde jedes Kennzeichen ihres aussergewöhnlichen Geistes — die Züge die sich auch in ihren Schöpfungen und in den Gestaltungen ihres Genies spiegeln, — enthüllen.

Ugo Capitani: *Noch etwas ueber den Filmautor.*

Seit Jahren streiten Juristen und Filmkenner miteinander im tollen Versuch das thebanische Rätsel der Vaterschaft eines Films zu lösen.

Auch unsere Gesetzgebung hat es versucht Dkr. des 7 nov. 1925, N. 1050: Art. 20 bestimmt zwar nicht dogmatisch wer oder welche die Urheber eines

Films sein, aber spricht von einer Regelung des Urhebersrechts, insofern jenes Recht den Verfassern des Drehbuches, des Films und der Filmmusik — wenn nicht anders Vertragsgemäss verständigt — gebührt.

Die im Artik. 20 enthaltene Feststellung ist im Grunde genommen eher förmlich als wesentlich, da man darin nicht bestimmt, was man unter « libretto » (Drehbuch) eigentlich meinen soll, d. h. den Vorwurf, oder die filmische Entwicklung mit Szenespiel u.s.w. noch was eigentlich der Urheber ist.

In Deutschland hat es der Gesetzgeber nicht unternommen, in der neuen Ordnung des Urheberrechts den Autor oder die Autoren des Films zu individualisieren; nur ist man dazu gekommen, das sogennante moralische oder persönliche Recht von der Gesamtheit der wirtschaftlichen Betriebserwerbe, die dem Hersteller gebühren, zu unterscheiden. Aehnliche Dispositionen erteilten die österreichischen, polnischen, litauischen Gesetzgebungen und jene des Equador. Das Gesetz der Tschechoslowakei betrachtete des Spielleiter als Autor und keinen Mitarbeiter als Urheber. In Jugoslavien, Schweden, Norwegen, Dänemark kommt die filmische Schöpfung kaum in Betrachtung. Es sei darauf angewiesen, dass die III Konferenz für die Durchsicht der Internationalen Konvention in Bern den Vorschlag der französischen Abordung, um den Verfasser der filmischen Schöpfung zu individualisieren, verweigerte.

Nach unser Hinsicht, hat der Film weder einen noch mehrere Autoren. Er hat dagegen einen Produzenten. Es ist, unserer Meinung falsch, der Hersteller habe nur wirtschaftliche Teilnahme an der Lichtbildschöpfung. Er versetzt in der Herstellung nicht nur ein höchst erhebliches Kapital, sondern auch seinen eigenen Namen und den Ruf seiner Firma. Deswegen kommt es uns weder gerecht, noch dem ganzen Filmwesen gegenüber vorteilhaft, den Produzenten in einer Art Ghetto zu verbannen, wo er nach nichts weiteres streben soll, als Geld aus seinem Geld zu ziehen.

D. PURIFICATO: *Rhythmische Montage: Was uns Pabst lehrt.*

Schon in F. Pasinetti's « Geschichte des Films » wird auf Pabst's « Don Quichotte's » Wert und Bedeutung angespielt. Betrachtet man den Film in seiner Einrahmung, Bewegung und Massenproportion, mit besonderem Sinn für seine streng gemässigte Zusammenstellung und die rhythmische Gliederung, so ist man angenehm überrascht. Unser von der Gewohnheit an malerischen Werten des Films beeinflusster Begriff steht vor einer unerwarteten und höchst angesehenen Belehrung. Wir haben den Film wieder sehen wolln, so wie man ein Buch wieder liest oder ein Gemälde, das und jeher tief ergriffen hatte, aufs neue betrachtet, und mussten dabei erkennen, dass ein inniger Sinn jede Darstellung, jedes Bild, jede Szene harmonisch zusammenstellend, die Entwicklung in feinsten Tonfolgen leitet. Eine stets kluge Einrahmung, ein immer lebendiges Gleichgewicht, ein helles Farbenspiel und rhythmisches Vorgehen sind die Leitmotive die diesen Film bezeichnen.

Man könnte sich auf Pinelli's, Daumier's oder Doré's Zeichnungen beziehen, um einen Zusammenhang mit Pabst's Kunst herauszufinden; aber das wollen wir lieber beiseite lassen, um nicht auch in dieser Gelegenheit wie sonst so oft die Mode ist, um jeden Preis entfernte Vaterschaften und Prioritäten herauszufinden. Man hat ja sogar versucht, — und derartige Verwandschafter möchten wir gerne vermeiden- für Walter Disney's Zeichnungen in den Liberty-Tierchenbilder der Engländer des letzten Jahrhunderts oder sogar in den von W. Busch illustrierten Märchen ein Vorbild zu erkennen; auch hat man darüber grossen Lärm und Geschwätz gemacht, bis alles zur Lächerlichkeit geriet, als Disney selbst mit grosser Einfachkeit erklärte, er hätte überhaupt nie seine phantastisch vermeinten Vorfahren gekannt.

Es kommt uns vor, die Einheit des Ortes, die in der malerischen Darstellung eine Eigentümlichkeit ist, sei in diesem Film ein vorgezogenes Darstellungsmittel. Mit einem manchmal sogar etwas zu auffalend theatralisch en Effekt, um der Erzählung immer freieren Lauf zu schaffen, verbindet Pabst Szene, mit Szene, während er eine Person gerade im Augenblick entfernt, wenn eine andere hervortritt, als ob die Gestalten auf der Bühne wären und sich an die Rampe nähern sollten, wenn ihre Rolle in Spiel kommt. Auch sei darauf gewiesen, wie sich Pabst stets Mühe gibt, mit geheimer Sorgfalt die freien Stellen des Schauplatzes mit Schatten zu füllen.

GIANNI PUCCINI: *Das Filmwesen im Jahre 1940.*

Die bedeutsamsten Ergebnisse der Filmsaison 1939-1940 sind folgende: 1. Eine, im Vergleich zu den vergangenen Zeiten, verbesserte Leistung des italienischen Film; 2. Eine kurz dauernde Steigerung der französischen Erzeugung auf unserem Markt; 3. Das Nachlassen, in Italien, des amerikanischen Lichtspieles und gewisse Zeichen seines allgemeinen Verfallen in dem darstellenden Ausdruck; 4. Die deutsche Auferwckung.

Im Hintergrunde steht der Krieg, wovon nur das italienische und das deutsche Lichtspielwesen nicht vermindert wurden, während der Amerikanische Film die europäischen Märkte verliert und der französische und englische Film tatsächlich verschwinden. Der italienische Film hat sich in Quantität und Qualität stark entwickelt. 1940 hat uns vier Filme gebracht, die vielleicht die besten sind, die je unser Filmwesen hervorgebracht hat: « Salvator Rosa », « Alkazar's Belagerung », « Una romantica avventura » (Romantisches Abenteuer) und der eigenartige « Uomini sul fondo » (Männer in der Tiefe). Die Tatsache dass die Verfasser jener Filme auch unsere drei besten Spielleiter: — Blasetti, Genina und Camerini — sind, soll auch nicht unterschätzt werden.

Der französische Film erfreute sich in der ersten Hälfte des Jahres seiner erfolgreichsten Saison in Italien. In der Wahrheit, muss man erkennen, dass sich eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter französische Filme in unsere

Lichtspielhäuser sehen lies (während die amerikanischen Filme verschwanden) die allgemeinen Beifall und Achtung genossen. « Derrière la façade », « Les Prisonniers du rêve », « Délire », « Le jour se lève » sind unbedingt Filmwerke, die über den mittelmässigen Wert emporragen, sie zeigen uns die wirksamsten Züge der letzten französischen Filmdarstellung.

Ermüded erscheint uns dagegen der amerikanische Film. Mit Ausnahme von « Rote Schatten », « Die ewige Illusin », « Stürmische Gipfel », waren die amerikanische Filme die in Italien gelangten unbedeutend und ihr Erfolg ist nur der alten Gewohnheit an amerikanischen Geschmack unseres breiten Publikums zu zuschreiben. Hollywood's Spiel bleibt an automatischen Empfindungen geankert; neue Erfindungskraft ist nicht darin zu treffen. Manchmal, aber doch sehr selten, bricht die auftauchende Eingebung die gewerbsmässige Hülle: Capra, Ford, Wyler, zum Beispiel, die selbst Erzeuger geworden sind.

Der deutsche Film ist in zwei Jahren erstanden. Die Kriegsausstellung hat den erreichten Niveau vorzüglich erwiesen. Während sich in den anderen Künsten die freie Spontaneität der Darsteller teilweis zurückziehen musste, hat man den Eindruck, dass die Filmzensur am meisten den künstlerischen Wert der Schöpfung zu schätzten hatte; sonst könnten wir uns eigentlich gewisse Erzeugungen, wie z. B., den Selbstmord und die nackten Tänzerinnen in « Postmeister », den Mut in « Freie Hände » oder « Geier Wally », nicht ganz leicht erklären.

GUGLIELMO USELLINI: *Apuntes para una película sobre Goethe en Italia.*

Evidente presupuesto de una colaboración ítalo-alemana en el campo cinematográfico es que los argumentos de las películas a producir interesen ambos poíses. Uno de estos argumentos, notable también desde el punto de vista internacional, me parece que sea: Goethe en Italia. Durante su viaje en Italia durado tres años, Goethe observa la vida en las ciudades y en el campo, recoje observaciones sobre los habitantes de la península, sobre sus costumbres, su mentalidad, su estado de cultura. Pero no es ciertamente la reconstrucción del color local italiano a través de las impresiones de Goethe cosa que pueda servir a nuestro objeto. Todo eso, en la mejor de las hipótesis, los paseos artísticos, las visitas a los museos, a los templos, a las antigüedades romanas, los dibujos, etc. podrá ser el fondo de una narración cinematográfica, junto con los encuentros de Goethe con pintores y artistas, con Monti y Filangieri, mas en conjunto tiene escaso interés. Las relaciones más humanas y originales se podrían buscar en los contactos de Goethe con las mujeres con las cuales ha tenido relaciones sentimentales. Pero tampoco en este terreno hay elementos suficientes para una narración dramática de una cierta consistencia. El único personaje femenino capaz de dar materia a un conflicto, sería una italiana que Goethe encontró en Alemania, Bettina Brentano von Arnim, creatura romántica, llena

de brío y de exaltación, admiradora primero de Beethoven el cual abandonó por Goethe, porque sentía más la poesía que la música. Y además porque a Goethe la unía un descubrimiento sentimental: el haber encontrado en un viejo armadio un paquete de cartas de amor escritas por Goethe a la madre de Bettina.

Durante cuatro años, a través de una serie de períodos de vecindad y de correspondencia, Goethe llena la imaginación de la mujer con todos aquellos impulsos hacia lo sublime que ella busca. Hasta que un día el poeta la aleja bruscamente por no perturbar la tranquilidad conyugal en que se era abandonado.

Me parece que en una película ítalo-alemana el personaje de Bettina podría ser útilmente reevocado.

FRIEDRICH MAERKER: *Dos retratos fisiognómicos* (Goethe y Schiller).

Con el objecto de estimular la fantasía de los actores y de los hombres de cinema en general con la indicación de ideas y posibilidades mímicas y con la invitación a reflexiones modernas sobre el problema siempre insidioso de la asignación de los roles, *Bianco e Nero*, ha creído útil ofrecer literatura de argumento e informar críticamente de ella. Hoy que notamos una cierta penetración de nuestras ideas y de aquélla que nosotros hemos metido en circulación, y dado que la justa propuesta en este mismo numero de Usellini sobre un film goethiano nos da ocasión a ello, somos felices de hacer conocer — a través de los dos retratos caractereológicos que siguen — uno de los más dotados tratadistas modernos de la fisiognómica: Friedrich Maerker.

Friedrich Maerker es autor de tres volúmenes: Typen (1930), *Demokraten und Autokraten* (1930) y *Symbolik der Gesichtsformen* (1933). « No el escribir recetas, sino el curar es un arte. Asimismo la capacidad a leer el carácter er las formas exteriores del cuerpo es un dono de natura. Pero tanto el arte de curar come el de leer el carácter pueden devenir ciencia. También la medicina comenzó bajo el aspecto falaz de la superstición y del engaño ». — (U. B.).

Goethe y Schiller. — La frente de Goethe, igualmente desarrollada tanto en la parte baja que en la parte alta, indica el sentido representativo de la realidad. La frente de Schiller en cambio indica una gran fuerza de construcción teórica, mas un menor sentido de observación. En Schiller era mayor la fuerza del análisis y de la composición, mientras en Goethe predominava el sentido de la comparación y la fantasía. La nariz de Schiller, ancha en la punta, denota vivísima curiosidad y deseo de saber. La nariz redondeada y suave de Goethe demuestra espírito intuitivo y tendencia a la síntesis. La cara de Schiller en la cual predominaba la estructura ósea, era plena de voluntad y espírito de rebelión. Goethe tiene un rostro más equilibrado, sereno. Continuando el análisis fisiognómico de estos dos poetas se encuentran todas las características de su inteligencia excepcional, características que se reflejan sobre sus obras y sobre las creaturas nacidas de su genio.

UGO CAPITANI: *Del autor de la película o de la cuadratura del círculo.*

Son años que juristas y escritores de cosas cinematográficas se arrebatan por establecer quién es verdaderamente el autor del film. Un tentativo ha sido hecho por nuestro legislador con el decreto-ley de 7 noviembre 1925, N. 1050, cuyo artículo 20 aun no determinando con una fórmula dogmática quién es o quiénes son los autores del film, ha sinembargo tentado de determinarlos indirectamente bajo la forma de una regulación del derecho de autor, atribuyendo — « salvo pacto contrario » — este derecho en parte iguales el autor del libreto, al autor de la película y al autor de la música original. Sólo que la individuación tentada por el art. 20 tiene un valor formal más bien que substancial, no siendo establecido quién debe entenderse por autor del libreto: si el autor del argumento, o el autor del treatment o el del escenario, — y resultando aún más difícil fijar quién sea el autor de la película. En Alemania la nueva legislación sobre el derecho de autor no se aventura en tentativos de individuar el autor del film, y se limita a destacar del llamado derecho moral o personal el bloque de los derechos de utilización económica atribuyéndolos al productor. Disposiciones semejantes contienen las leyes austríaca, polaca, letona y ecuatoriana. La ley checoeslovaca considera autor el regista y no habla de los otros colaboratores. La ley yugoeslava, la sueca, la noruega y la danesa no tienen normas especiales para la obra cinematográfica. Es interesante el hecho que la III Conferencia de Revisión de la Convención Internacional de Berna rehuzó de aceptar una propuesta francesa en la que se pedía la individuación del autor o de los autores de la obra cinematográfica.

Para nosotros la obra cinematográfica no tiene ni un autor, ni varios coautores. Tiene un productor. No es exacto que el productor no tenga respecto al film más que intereses de carácter económico. El arriesga en la producción no sólo grandes capitales, sino también el nombre y la reputación de su empresa. No nos parece por tanto justo ni conforme a los intereses superiores de la producción confinar el productor en una especie de « ghetto » donde no tenga que ocuparse más que de multiplicar sus dineros.

DOMENICO PURIFICATO: *Montaje rítmico - Una lección de Pabst.*

Ya en la « *Historia del Cinema* » de Francisco Pasinetti hay un reconocimiento de los méritos del « *Don Quijote* » de Pabst. Verdaderamente, ver una película con el interés peculiar del punto de vista, del movimiento, del equilibrio de masas, del rigor compositivo y del ritmo de ellas, ofrece muchas agradables sorpresas. Nuestra mente, dedicada a coger por costumbre sobretodo los valores pictóricos de la película, se ha visto dar una lección. Hemos querido ver el « *Don Quijote* » de Pabst como se relee un libro, como se retorna a ver un cuadro que nos había impresionado; y hemos constatado como un sentido preciso, constante y armonioso de componer cada visión, de ordenar cada escena

y de ligar la una a la otra de ellas con sutiles y musicales pasajes sea siempre presente. Una constante sabiduría de cuadro, un equilibrio siempre vivo, un juego compositivo de clara derivación pictórica y un rítmico proceder de las acciones caracterizan esta película. Podríamos, queriendo, hacer algunas consideraciones sobre « *Don Quijote* » en relación a las conocidas ilustraciones de Pinelli, Daumier, Doré y otros. Mas parecería un querer crear a todo costo precedentes pictóricos a esta obra cinematográfica por la dañosa manía de distribuir a diestra y siniestra paternidades y precursores. Arriesgaríamos de hacer la figura de aquellos que habiendo hecho resalir los cartones animados de Walt Disney al zoofilismo liberty de las ilustraciones ingleses del siglo pasado o a las ilustraciones alemanas para las fábulas de Busch, y habiéndose gloriado de este descubrimiento, quedaron un día avergonzados por una confesión de Disney el cual cándidamente aseguró de no haber nunca conocido aquellos fantásticos maestros putativos. Parece que la unidad de lugar, elemento característico de la narración en pintura, sea en este trabajo entre los medios más estimados por Pabst. Con efectos a veces demasiado declaradamente teatrales, por no quitar respiro a la narración, él une escena a escena haciendo alejar un personaje en el mismo momento que otro avanza, como si hubiera un tablado sobre el cual fuese necesario subir cada vez que un actor debe recitar su parte. Se note, en fin, una secreta preocupación de llenar con sombras las partes vacías de la escena.

Gianni Puccini: *El cinema en 1940.*

Los hechos más importantes del añó cinematográfico 1940 son: 1. una mejor afirmación del cinema italiano en comparación al pasado; 2. una provisoria consolidación del cinema francés en nuestro mercado; 3. el debilitarse en Italia del cinema americano y ciertos síntomas de decadencia erpresiva del mismo; 4. el renacimiento alemán.

A la base de todo está la guerra, de la cual sólo la producción italiana y alemana non han sido tocadas, mientras el cinema americano pierde los mercados europeos è el cinema francés como el inglés desaparecen. El cinema italiano ha progresado mucho, tanto desde el punto de vista de la calidad como desde el de la cantidad. El 1940 nos ha dado cuatro películas que son tal vez las mejores que el cinema italiano haya producido hasta hoy: « *Salvador Rosa* », « *Sin novedad en el Alcázar* », « *Una romántica aventura* » y aquel singular « *Hombres en el fondo* ». De tener muy en consideración el hecho que registas de estos tres films son nuestros tres mejores directores: Blasetti, Genina y Camerini.

El cinema francés ha tenido en la primera parte del año cinematográfico su estación triunfal en Italia. En realidad un buen grupo de excelentes películas francesas ha sido presentado en nuestras pantallas mientras las películas americanas desaparecían y por eso ademas del éxito de estimación han tenido

uno popular. « *Detrás de la fachada* », « *El día termina* », « *Alba trágica* », « *Delirio* », « *Conflicto* », « *Desesperación* », « *Bajos fondos* », son realmente ocho obras por encima del nivel medio. En ellas se encuentran todas las características del cinema francés.

El cinema americano aparece cansado. Hecha excepción para « *La diligencia* », « *No puedes llevarla contigo* », y « *Cumbres etmpestuosas* », las películas americanas venidas en Italia no eran obras notables y su fortuna es debida a la costumbre de nuestro público a las fórmulas americanas. El cinema de Hollywood se ha habituado a fabricar emociones automáticas. Sufre de escasez de invenciones. A veces la inspiración rompe el involucro industrial, mas se trata de casos raros: Capra, Ford, Wyler, que se han hecho productores de sí mismos.

El cinema alemán ha renacido en dos años y nos ha dado en la Muestra de Guerra de Venezia la prueba del nivel alcanzado. Mientras en otras artes la libre espontaneidad de los artistas se ha debido como retraer, en el cinema se diría que la censura, saviamente, haya juzgado las obras antes que todo en su valor estético. Sólo así se pueden explicar el suicidio y las bailarinas desnudas de « *Postmeister* », el coraje de « *Manos libradas* », de « *Wally del buitre* », etc.

La morte di Amleto Palermi

Nel momento di andare in macchina ci giunge improvvisa la notizia della morte di Amleto Palermi. Di lui, della sua opera di artista del cinema parleremo altra volta. Oggi non abbiamo nè l'animo nè la possibilità.

A noi, che si può dire sino a pochi giorni fa l'abbiamo visto qui nei locali del Centro cordiale, giovanile, sorridente, vivace, pare quasi impossibile che non sia più. Lo scorso anno, durante due mesi di lavoro in comune, avevamo imparato a conoscerlo e ci eravamo tutti, insegnanti ed allievi, sinceramente affezionati a lui così pieno di comprensione per gli altri, così vivido di intelligenza, ma sempre semplice e spontaneo.

La sua scomparsa, prima ancora di essere un lutto per la cinematografia italiana, costituisce motivo di profondo e grande dolore per quanti lo conobbero e come noi gli furono amici affezionati.

L. C.

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

VEZIO ORAZI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI, *Vice-Direttore Responsabile*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*